

Francisco Ivan
Samuel Lima
(Organizadores)

✻ Saberes e sabores do Barroco ✻

Saberes e sabores do Barroco

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva
Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima

COMITÊ DE ORGANIZAÇÃO

Armando Prazeres
Ciro Soares dos Santos
Francisco Israel de Carvalho
Gleba Coelli Luna da Silveira
Paula Pires Ferreira
Reny Gomes Maldonado

COMITÊ CIENTÍFICO

Prof. Dr. Antônio Fernandes de Medeiros Junior (UFRN)
Prof. Dr. Francisco Ernesto Zaragoza Zaldívar (UFRN)
Prof. Dr. Gerardo Andrés Godoy Fajardo (UFRN)
Prof. Dr. Marcos César da Senna Hill (UFMG)
Profa. Dra. Ana Graça Canan (UFRN)
Profa. Dra. Regina Simon da Silva (UFRN)
Profa. Dra. Reny Gomes Maldonado (UFRN)

REALIZAÇÃO:



APOIO:



Francisco Ivan
Samuel Lima
(Organizadores)

Saberes e sabores do Barroco



Natal, 2017

Expediente

Reitora

Ângela Maria Paiva Cruz

Vice-Reitor

José Daniel Diniz Melo

Diretoria Administrativa da EDUFRN

Luis Álvaro Sgadari Passeggi (Diretor)
Wilson Fernandes de Araújo Filho
(Diretor Adjunto)
Judithe da Costa Leite Albuquerque
(Secretária)

Conselho Editorial

Luis Álvaro Sgadari Passeggi (Presidente)
Alexandre Reche e Silva
Amanda Duarte Gondim
Ana Karla Pessoa Peixoto Bezerra
Anna Cecília Queiroz de Medeiros
Anna Emanuella Nelson dos Santos
Cavalcanti da Rocha
Arrilton Araujo de Souza
Cândida de Souza
Carolina Todesco
Christianne Medeiros Cavalcante
Daniel Nelson Maciel
Eduardo Jose Sande e Oliveira dos Santos
Souza
Euzébia Maria de Pontes Targino Muniz
Francisco Dutra de Macedo Filho
Francisco Welson Lima da Silva
Francisco Wildson Confessor
Gilberto Corso
Glória Regina de Góis Monteiro
Heather Dea Jennings
Izabel Augusta Hazin Pires

Jorge Tarcísio da Rocha Falcão
Julliane Tamara Araújo de Melo
Katia Aily Franco de Camargo
Luciene da Silva Santos
Magnólia Fernandes Florêncio
Márcia Maria de Cruz Castro
Márcio Zikan Cardoso
Marcos Aurelio Felipe
Maria de Jesus Gonçalves
Maria Jalila Vieira de Figueiredo Leite
Marta Maria de Araújo
Mauricio Roberto C. de Macedo
Paulo Ricardo Porfírio do Nascimento
Paulo Roberto Medeiros de Azevedo
Richardson Naves Leão
Roberval Edson Pinheiro de Lima
Samuel Anderson de Oliveira Lima
Sebastião Faustino Pereira Filho
Sérgio Ricardo Fernandes de Araújo
Sibele Berenice Castella Pergher
Tarciso André Ferreira Velho
Tercia Maria Souza de Moura Marques
Tiago Rocha Pinto
Wilson Fernandes de Araújo Filho

Revisão

Caule de Papiro

Normalização

Evânia Leiros de Souza (Coordenadora)
Emily Lima (Colaboradora)

Design Editorial

Fabício Ribeiro

Fotografia e arte gráfica

Nelson Soares

Coordenadoria de Processos Técnicos
Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Saberes e sabores do barroco [recurso eletrônico] / Francisco Ivan, Samuel Lima
(organizadores). – Natal, RN : EDUFRN, 2017.
259 p. : PDF ; 7,17 Kb.

Modo de acesso: <http://repositorio.ufrn.br>
ISBN 978-85-425-0756-0
Inclui bibliografia

1. Literatura barroca. 2. Barroco (Literatura). 3. Movimentos literários. 4. Arte barroca.
I. Ivan, Francisco. II. Lima, Samuel. III Título.

RN/UF/BCZM

2017/57

CDD 809.9
CDU 82.02

Todos os direitos desta edição reservados à EDUFRN – Editora da UFRN
Av. Senador Salgado Filho, 3000 | Campus Universitário
Lagoa Nova | 59.078-970 | Natal/RN | Brasil
e-mail: contato@editora.ufrn.br | www.editora.ufrn.br
Telefone: 84 3342 2221

SUMÁRIO

Apresentação	7
1. Gregório de Matos em capas de antologias	9
<i>Ciro Soares dos Santos</i>	
2. A presença do discurso teológico místico no discurso literário na obra “Cântico espiritual” de São João da Cruz.....	83
<i>Cyro Leandro Moraes Gama</i>	
3. Análise logopaica dos fragmentos sobre Heleura	103
<i>Daniel Bruno Miranda da Silva</i>	
4. A invenção barroca de Jorge de Lima	113
<i>Fábio Rodrigo Barbosa da Silva</i>	
5. Ignacio de Loyola: fundador de la Compañía de Jesús	135
<i>Gleba Coelli Luna da Silveira</i>	
6. A fugacidade da vida em “La vida es sueño” de Calderón de la Barca...147	
<i>Inés Virginia Caballero e Samuel Anderson de Oliveira Lima</i>	
7. A representação literária da condição feminina no período do barroco espanhol em “La inocencia castigada” de María de Zayas y Sotomayor	161
<i>Jandirene Tiburcio e Elda Firmo Braga</i>	
8. O Barroco na psicanálise de Jacques Lacan	183
<i>Jóis Alberto da Silva</i>	
9. Deambulações existenciais na cena barroca.....	197
<i>Josué Flor de Araújo e Maria Francilene Saraiva Campêlo</i>	
10. Barroco e modernidade: breves considerações sobre a poesia de Augusto dos Anjos	209
<i>Maísa Medeiros Pacheco de Andrade e Roberta Duarte de Araújo</i>	

11. Notas sobre o Barroco em Julio Cortázar	221
---	-----

Valdenides Cabral de Araújo Dias

12. Matéria de poesia: o apelo ao pânico, uma leitura de Murilo Mendes	239
---	-----

Wellington Medeiros de Araújo

APRESENTAÇÃO

Na primeira cena da peça “La vida es sueño”, de Pedro Calderón de la Barca, a personagem Rosaura questiona: “Hipogrifo violento, que corriste parejas con el viento, ¿dónde, rayo sin llama, pájaro sin matiz, pez sin escama, y bruto sin estinto natural, al confuso laberinto de esas desnudas peñas te desbocas, te arrastra y despenás?” (2004, p. 35-36). É com esse questionamento que apresentamos ao leitor estas páginas de leitura dileitante sobre arte, cinema e literatura. Leitura do Barroco.

Figure o leitor a imagem do confuso labirinto, estonteante, inebriante, caótico em que se sobrepõe a estética barroca e seus muitos saberes e sabores. Estamos diante de um livro fruto do X Colóquio de Estudos Barrocos/III Seminário Internacional de Arte e Literatura Barrocas, realizado nas dependências da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, entre os dias 29, 30 e 31 de outubro de 2014. O tema, para comemorar uma década do nosso evento, não poderia ser mais propício “Saberes e sabores do Barroco”. Essa constante que une as pontas do tempo tem provocado grande *frisson* nos investigadores e amantes das artes, pois temos provado dos seus muitos sabores, às vezes amargos, mas também frutais, cítricos, adocicados; temos provado também, em grande medida, dos saberes barrocos sobre a ciência, a arquitetura, a pintura, a música, a poesia, a vida barroca. Tudo tem nos motivado a ampliar nossas investigações, nossas parcerias e divulgar os resultados do nosso trabalho, razão pela qual vimos realizando há dez anos o Colóquio de Estudos Barrocos.

Este livro está composto por doze capítulos produzidos pelos participantes das sessões de comunicação do Colóquio, que

foram selecionados pela Comissão Científica do evento. Através deles, o leitor poderá dialogar com os diversos temas e autores, como Gregório de Matos, Julio Cortázar, Jorge de Lima, Augusto dos Anjos, São João da Cruz, Murilo Mendes, Calderón de la Barca, Jacques Lacan, Sotomayor, Ignacio de Loyola e Sousândrade, uma verdadeira constelação de artistas.

Antes de concluir a abertura dessa ópera barroca, faz-se necessário agradecer. Em nome do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-Brasileira, responsável pela realização do evento, agradecemos aos nossos apoiadores, os departamentos e unidades da UFRN, e, em especial, à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento do evento e deste livro; agradecemos à contribuição dos alunos que foram monitores, dos participantes estrangeiros, dos professores convidados, do Grupo GEMA; agradecemos à Comissão Científica e ao Comitê organizador que, com afinho e determinação, pudemos realizar com sucesso esse evento. E desejamos que mais dez anos se concretizem na realização do Colóquio de Estudos Barrocos na UFRN.

Os Organizadores.

GREGÓRIO DE MATOS EM CAPAS DE ANTOLOGIAS

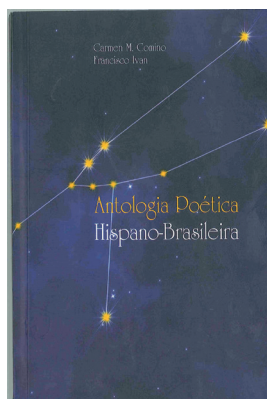
Ciro Soares dos Santos (UFRN)

Antologia Protípica

O trabalho dos antologistas gregorianos consiste em tornar atual a obra de um poeta vivo há séculos tanto quanto é viva a produção de escritor contemporâneo do trabalho de editoração antológica. Como o texto literário perdura no tempo por seu valor estético e por sua figurativização do humano, variáveis atemporais do objeto literário, quando um antologista faz vir à tona, outra vez, em nova publicação, a obra de Gregório de Matos, há de fazer trabalho de despertar aos leitores a contemporaneidade da poesia barroca seiscentista no quadro do horizonte de expectativa do século que a testemunha ressurge pela mão de editores. Como o presente é quem determina a compreensão do passado, pois a ciência histórica é incapaz de se reportar objetivamente aos fatos pretéritos, então um antologista gera prévia compreensão a operar-se sobre o público, por isso a tarefa de um leitor de antologia de interpretar texto poético é realizada em um contexto de interpretações já dadas pelo trabalho de editoração. Os leitores da *Antologia poética hispano-brasileira*, ao descobrir quem é Luís de Góngora, ao conhecer seu poema *La Soledad primera*, ao tomar nota da existência de constelação denominada de taurina, ao conhecer sua ligação com mito do cortejamento de Zeus para conquista da princesa fenícia Europa, ao conhecer a narrativa do deus metamorfoseado em touro a tomar para si a

bela por distração pelo encantamento à vista do formoso animal; podem, então, quem se acerque dessas informações, compreender como capa, introdução e seleta se harmonizam e se explicam mutuamente na edição poética publicada pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Por proporcionar aos leitores a fruição estética de um conjunto de poemas que seduziu o antologista Francisco Ivan da Silva a buscar de onde germinou a poética da Geração de 27, a obra de Góngora, a *Antologia poética hispano-brasileira* presta-se a servir de modelo para futura obra de reunião poética de textos gregorianos bíblico-paródicos. A *poiesis* de paródia da Bíblia, a *aisthesis* de renovação perceptiva, tanto frente às leituras possíveis dos textos sagrados, quanto à postura do poeta no século XVII, podem confluir para a *katharsis* de libertação emocional de um leitor frente ao *Evangelho segundo Gregório de Matos*, ou ao *Velho Testamento de Gregório de Matos*, tais podem ser nomes para futuras antologias gregorianas, elaboradas após pesquisa de doutorado em andamento para levantamento da história de leitura da poesia de Gregório de Matos. Essas possíveis edições de antologias superam a noção temática satírica-religiosa-pornográfica adotada para formulação de seletas com categorização estanque, pois estabelecem subdivisão editorial dos poemas segundo os textos bíblicos parodiados reunidos para desfrute espiritual dos leitores de forma a um mesmo texto poder ser recebido como paródico-religioso-satírico-erótico concomitantemente. Em época de leitura normativa dos textos bíblicos como a contemporânea, perscrutar o jogo inventivo do poeta a fim de oferecer ao leitor de hoje a visão de um artista seiscentista livre a recriar textos sagrados em época persecutória é exercício de concretização hermenêutica salutar para a função comunicativa da arte em sua capacidade de tornar comum ao século XXI o livre criar praticado no século XVII do poeta e anônimos que lhe atribuíram autoria de textos.



Capa executada por Fabrício Ribeiro para a Antologia poética hispano-brasileira segundo idealizado por seus organizadores.

O professor pesquisador Francisco Ivan da Silva lança, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a *Antologia poética hispano-brasileira* (COMINO; SILVA, 2104) com texto imagético-verbal em concatenação com o critério adotado para compor a publicação, assim como com o estudo teórico-explicativo sobre tradução transcripção de introdução à leitura dos poemas. O livro é fruto de investigação poético-tradutória, implementado para apresentação ao leitor brasileiro da ressonância da poesia de Dom Luís de Góngora sobre poetas da Espanha. Explicitar, explicar escolhas da capa serve tanto de ensino para leitores sobre como fruir os poemas reunidos, como funciona também como legado para capistas sobre como apresentar ao público reunião amostral de poemas. A introdução do livro explica a invenção de uma capa antológica apresentar uma constelação, ensina o pesquisador Francisco Ivan, não somente para se referir à coletividade de poetas como estrelas, pois a especificidade de ser a constelação de touro tem mais a revelar.

Góngora, em *Las soledades*, tematiza a narrativa mítica de o touro Zeus haver seduzido a jovem Europa. O jovem errante gongorino de *Las soledades* é apresentado pelo poeta no momento

de maior limpidez das cores quentes da constelação taurina a ser vista do ocidente. A imediatez da imagem associada ao verbo, na capa da antologia de constelação de poetas da geração de 27 em Espanha, associada ao nome *Antologia poética hispano-brasileira* já revela o todo da obra, tal como aprende o leitor pela leitura do estudo de abertura para fruição dos poemas em sua *poiesis* de releitura da obra de Góngora. A composição da capa, em seu nexos com os textos selecionados, faz do ensaio de apresentação um instrumento didático para ensino da leitura das obras reunidas segundo critério crítico-literário de serem textos gongorinos da pena de poetas dos anos 20 espanhóis. A antologia está no tempo da poesia, no tempo constelar em *devir*, no eterno presente da realidade poética, nem se desvincula do passado século barroco seiscentista, nem se desliga da cena primeira de leitura dos poemas reunidos, nem se desprende do horizonte de leitura da época de elaboração antológica, pois está no eterno do tudo presente com nada de passado que o tempo mítico é, por isso é impossível a antologia ficar ultrapassada, pois, após cerca de oitenta anos, trata-se de explicitação do ponto de interseção do conjunto da obra dos poetas contemporâneos espanhóis, a qual é levada ao público com capa capaz de apresentar infinitamente a antologia. Por não ser orientada pela idiossincrasia de gosto, mas por critério investigativo; por ser elaborada não por intuição ou arbitrariedade, mas por orientação teórico-tradutória; a publicação promove o aprimoramento da percepção para fruição de poesia ao ensinar a leitura poética. Configura-se, pois, desde sua capa, como antologia-tese sobre o barroco, sobre a geração de 27, sobre Góngora, sobre tradução, sobre leitura poética *Antologia poética hispano-brasileira*.

Talvez seja desejar algo inatingível para as editoras esperar que eles atendam à demanda mercadológica de editoriação das obras poéticas da época brasileira de condição colonial política e econômica, as quais são etiquetadas com o nome Gregório

de Matos, com cada publicação de antologia gregoriana marcada por configuração e orientada pelo rigor de uma edição poética em que nenhuma palavra vã há, nenhuma ideia fora de lugar há como o é a *Antologia hispano-brasileira* com seu estudo introdutório, o qual, onde repete, é poesia, onde amplia é teoria de tradução poética, de reunião antológica, de leitura artística. Talvez seja requerer algo impraticável esperar que toda antologia gregoriana seja composta por leitor poeta acadêmico professor de literatura barroca e de sistemas intersemióticos, de cultura hispano-americana e de literatura hispano-americana. Talvez seja esperar utopia o desejo de ver chegar ao mercado antologias gregorianas para públicos variados, como os de estudantes primários, alunos secundaristas, alunos graduandos, estudiosos pesquisadores, leitores diletantes, pessoas curiosas, todas elas resultantes de anos de labor intelectual, tal como a *Antologia hispano-americana* que resulta de, ao menos, uma década de estudo e de milhares de páginas poéticas, fruídas com auxílio de lupa na solidão de quem perscruta o insondável, descobre o inesperado para, generosamente, apresentar, a quem deseje gozar poesia, compilação antológica. Fruto, também, de dias e dias de leitura dialogada com alunos graduandos, mestrandos e doutorandos brasileiros, de horas e horas de diálogo com professores falantes nativos do espanhol em incansável busca do antologista pela palavra excelsa em dicionários de sua biblioteca e na boca dos estudantes em suas aulas, *Antologia hispano-brasileira* tem sua gênese de criação no mesmo processo de fundação do curso de licenciatura em espanhol garantido pela existência das disciplinas Literatura Ibero-Americana I, Literatura Ibero-Americana II, Literatura Latino-Americana I, Cultura Hispano-Americana I, entre, aproximadamente, os anos de 2003 e 2006. Sem a cogitação de que um trabalho dessa monta tenha de ser efetivado para uma reunião de poemas de textos barrocos atribuídos a Gregório de Matos integre objeto editorial eficaz em seus objetivos, essas

notas à *Antologia poética hispano-brasileira* indicam o desejável para uma reunião poética gregoriana no sentido de ser livro resultante de estudo dedicado capaz de situar o poeta no cânone, de ser publicação promovida por autoridade intelectual, de ser fruto de critério investigativo a fim de se consolidar no tempo de forma perene depois de se lançar ao público com texto imagético-verbal de capa concatenado com demais elementos composicionais e com os poemas.

O texto verbo-visual de apresentação da antologia de obras da Geração de 27 inspirou as reflexões sobre a imagem autoral de Gregório de Matos em capas de seletas por ser um trabalho prototípico de reunião antológica capaz de ressignificar cânone, de proporcionar ensino, de mediar leitura, de divulgar arte como um marco na recepção da obra dos poetas espanhóis Jorge Gullén (1893-1984), Manuel Altolaguirre (1905-1959), Vicente Alexandre (1898-1984), Pedro Salinas (1891-1951), Rafale Alberti (1902-1999), Dámaso Alonso (1898-1990), Gerardo Diego (1896-1987), Luis Cernuda (1902-1963), Emilio Prados (1899-1962), Federico García Lorca (1898-1936). Lançada durante segundo ano de pesquisa dedicada a levantamento da história de leitura da poesia de Gregório de Matos em antologias, a publicação de obra de poetas espanhóis funciona como um norte a orientar as observações deste artigo sobre *Gregório de Matos em capas de antologias* cujo objetivo consiste em apresentar a imagem autoral do poeta instaurada por editores em seletas poéticas. Para alcance desse intento, foram escolhidas doze composições por serem representativas de o quanto pode ser significativa para a leitura poética a configuração impressa pelos editores para uma capa de edição. A leitura de tais capas possibilita a construção de inferências teóricas sobre o trabalho de construir soluções para *designer* de capas antológicas.

Retratos de Gregório de Matos em antologias

Há, preservadas em bibliotecas, seculares antologias sem rosto de Gregório de Matos das quais advêm os poemas barrocos etiquetados com seu nome. Os códices são composições antológicas, elaboradas segundo critério pessoal e habilidade caligráfica de anônimos de modo a reunir poemas conforme lhes parecesse mais interessante. O sistema de circulação comprometido com os interesses da Monarquia e da Igreja no século XVII é marcado por censura e conta com produção em larga escala de livros elaborados para fazer sustentar o sistema social (MARAVALL, 1997). Antes de ser publicado impresso com a valorização da literatura barroca brasileira, concretizada por Francisco Adolfo de Varnhagen, com seu *Florilégio* de 1850, uma antecipação no Brasil à revalorização da arte barroca realizada por Heinrich Wölfflin (2005) na Alemanha em 1888 – “quando começou a reabilitação do barroco” responsável por levar a seu auge na Espanha com Eugênio d’Ors, na França com Cassou e na Inglaterra com Sitwell (WELLEK, 1963, p. 71) –; a obra de Gregório de Matos circulou em antologias manuscritas, sistema alternativo ao oficial.

Dentre os documentos descritos por Topa (2001), há códices com textos verbo-visuais capazes de indicar imagens autorais do poeta barroco a serem construída pelos leitores. O texto de introdução à obra do *Doutor Gregório de Mattos* pode ser compreendido como antologia diagramada no século XVIII como se fosse para ser publicado por editora no século XVII.



Capa disponibilizada pela Universidade Federal da Bahia, composta por gravura, fruto de trabalho de escultura elaborada por Cornelis Galle para reproduzir composição criada por Peter Paul Rubens em 1631.



Brasão de armas carregadas com uma galinha sentada em seus ovos, com crista, além de lâmpada a óleo em chamas, apoiados por um busto de Minerva com uma coruja e por um busto de Mercúrio com um galo; e de bandeirola com lema acima.

“As obras poéticas do D.^{or} Gregorio de Mattos Guerra” são apresentadas por frontispício composto com imagem de cenário celestial com presença de duas faces justapostas horizontalmente

em movimento de sopro simultâneo horizontal de cima para baixo. A composição imagética com as faces em primeiro plano de um céu em perspectiva integrante do *designer* anuncia um dos cadernos de obras gregorianas organizado no século XVIII: “E neste com a vida do Poeta escripta por Manuel Pereira Rebelo”. O texto verbo-visual é composto ainda por marca tipográfica de cunho iconográfico, seguida pela inscrição do local e da data de elaboração-circulação do códice: “Bahia ano 1773”. De pronto, têm-se a imagem de poeta douto titulado cuja obra é concebida por sopro de inspiração celeste e cuja circulação ocorre já por meio de outros códices tal como são índices o atributo de Doutor, a imagem dos seres no céu e o pressuposto estabelecido por “E neste”. Levantamento de dados sobre a marca no centro da qual se lê “INCVBANDO”, inscrição situada em banda acima de ave a cuidar de ovos entre imagens de duas representações de divindades clássicas, revela mais sobre a recepção da obra gregoriana manifesta pelo ato de assim ser apresentada compilação poética realizada por ocasião da elaboração do códice.

A capa, disponibilizada pela Universidade Federal da Bahia, é composta por gravura fruto de trabalho de escultura elaborada, segundo o museu britânico, por Cornelis Galle para reproduzir composição criada por Peter Paul Rubens em 1631 para ilustrar livro *Speculum Aureum vitae Moralis* de David van Mauden’s (Antuérpia, 1631). Trata-se, segundo o museu, que adquiriu a gravura em 1858, de composição usada para ilustrar livros, descrita como “coat of arms charged with a hen sitting on her eggs, crested with a burning oil-lamp, supported by a bust of Minerva with an owl and by a bust of Mercury with a cock; banderol with motto above; after Peter Paul Rubens” [Brasão de armas carregadas com uma galinha sentada em seus ovos, com crista, além de lâmpada a óleo em chamas, apoiados por um busto

de Minerva com uma coruja e por um busto de Mercúrio com um galo; e de bandeirola com lema acima]¹.



Peça tipo “Painting Print” datada de 1618-1619 com dimensões de 380.0 mm x 330.0 mm pertencente ao Museum Plantiun-Moretus/Print Room.

Em posição de maior visibilidade, centro ao alto, a lâmpada em chama, seguida, da esquerda para a direita, por imagem de coruja com ênfase nos olhos abertos em justaposição com imagem de Minerva, deusa da sabedoria, e com trombeta, posta à esquerda ao centro; elementos em paralelismo com, postos à direita, imagem de galo em movimento de canto em justaposição com perfil de Mercúrio, deus da eloquência, e com cetro envolto por serpentes, apresentado à direita ao centro; a imagem tem história capaz de revelar provável aproveitamento de uma cópia de impressão seiscentista por copistas para ilustrar reunião setecentista de obras de Gregório de Matos com marca tipográfica elaborada pelo pintor Peter Paul Rubens (1577-1640):

O impressor de Antuérpia Jan van Meurs era até 1.629 associados com Balthazar I Moretus, o gerente da impressão da gráfica Plantin. Em seguida, cada

1 A imagem e as informações estão disponíveis no endereço: <http://www.british-museum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=978863&objectId=3183565&partId=1>. Acesso em: 20 jun. 2014.

um foi para seus lados. Separados, Van Meurs precisava de uma marca própria para sua impressora. Ele adotou um projeto de Rubens, artista conhecido como designer de ilustrações de livros e páginas de título para a casa Plantin. No meio da cena criada por Rubens, há uma galinha a esperar ninhada de frango aquecendo seus ovos. De um lado, reconhecemos Minerva abaixo de uma coruja como símbolo da noite; de outro, Mercúrio abaixo de um galo, símbolo do dia. A importância deste todo curioso é esclarecida pela banda com o lema de Van Meurs: NOCTV INCVBANDO DIVQVE (ninhada, tanto de dia quanto de noite). A lâmpada que coroa a totalidade refere-se à luz difundida pela prensa.²

As inscrições nos cantos inferiores da composição são “Pet. Paul Rubens pinxit” e “Corn. Galle sculpsit” registradas como assinaturas de seus autores, personagens participantes de cena histórica de franca multiplicação em massa de textos imagéticos e de textos verbais. A peça empregada para reprodução da marca da editora gráfica de Van Meurs e a capa da publicação primeira em que foi empregada a criação de Rubens para o editor ilustram uma reflexão sobre a inserção da obra de Gregório de Matos na cultura do barroco. Composta como um mosaico pela incrustação de elementos fragmentários em ordenada unidade para estabelecer comunicação verbo-visual de imediato efeito sobre os leitores, a marca garante destaque de maior ênfase para o editor do que apresentam as publicações editoriais da cena sócio-histórica do capitalismo financeiro. Produzidos dia e noite, promete a marca com nota publicitária, a empresa oferece, para o mercado cultural do século de doutrina econômica do capitalismo comercial,

2 Informações disponíveis nos endereços: <<http://www.rubensonline.be/showDetail.asp?artworkID=100590>> e <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=978863&objectId=3183565&partId=1>. Acesso em: 20 jun. 2014.

livros em prazo desejável. O selo editorial da gráfica-editora de Jan van Meurs vai empregado para publicidade do compromisso do editor com seu trabalho de pontualidade e precisão na disponibilidade de produtos para o mercado de impressos. A marca é lançada ao público, pela primeira vez, no manual de aconselhamento, organizado com iconografia emblemática com vistas a obter alcance de ensinamento de virtude.

O fato de, no século XVIII, surgir uma antologia manuscrita, na qual foi empregado o brasão da casa de Antuérpia, põe a obra gregoriana em uma sintonia editorial com o século barroco. Da seguinte forma, a curadoria do Museum Britânico comenta a marca tipográfica:

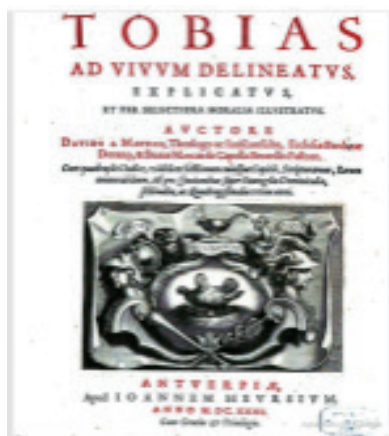
The iconography of the coat of arms refers to the name of Jan van Meurs' house in Antwerp, 'De Vette Hinne' [A iconografia do brasão refere-se ao nome de 'casa em Antuérpia,'Jan van Meurs De Vette Hinne].

Jan van Meurs used his coat of arms as a vignette in numerous publications, in various sizes and techniques [Jan van Meurs usou o seu brasão de armas como uma vinheta em inúmeras publicações, em vários tamanhos e técnicas]³.

O ilustrador do trabalho de cópia manuscrita da obra de Gregório de Matos, com a capa da edição de 1773, ao lançar mão do trabalho de pintor barroco que fizera da reprodução de seus próprios quadros um negócio, assim como explorara comercialmente a produção em massa de imagens, Rubens, mostra como o poeta barroco brasileiro é difundido na onda de reprodução em série, fenômeno histórico advindo do século XV com força do

3 Informações disponíveis na página: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=978863&objectId=3183565&partId=1>. Acesso em: 20 jun. 2014.

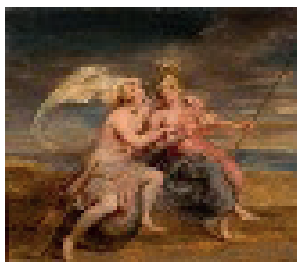
século XVI e apogeu no século XVII para impulsionar o desenvolvimento de conhecimentos a ponto de as reproduções exatas de imagens informativas e de estampas não informativas “revolucionaron tanto las ciencias descriptivas como las matemáticas, base de las ciencias físicas, y además son esenciales para parte de la tecnología moderna” (IVINS JR., 1975, p. 40).



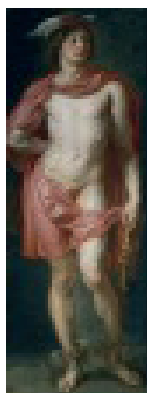
Capa da primeira edição da obra “*Speculum Aureum Vitae Moralis*” com ilustração de Peter Paul Rubens para o trabalho de editoração realizado por David van Mauden's (Antwerp: 1631) para o livro.

A imagem presente na capa da antologia gregoriana é incompleta, um recorte da imagem original, com os elementos representativos das divindades mitológicas, reconfigurados para o mosaico emblemático, consoante se observa na comparação dos trabalhos de Rubens com a capa gregoriana. A representação de figuras da mitologia em artes plásticas na obra de Rubens não foi uma ação estanque, empreendida para elaboração da marca editorial, aproveitada para compor capa de antologia manuscrita da poesia gregoriana. O caduceu, apresentado à direita da gravura emblemática de 1631, abaixo da representação de Mercúrio-Hermes, apresenta duas serpentes, mas sem o par de asas verificado sempre no capacete reproduzido para representação

da divindade. O cetro é similar ao posto na mão do deus na pintura de Rubens de 1636, objeto simbólico semelhante ao símbolo de Asclépio, o qual tem apenas uma serpe, em bastão sem as asas tipicamente do emblema de Mercúrio.



Minerva overwint de Onwetendheid - Koninklijk Museum voor Schone Kunsten [Antwerpen]⁴.



Mercurio-Rubens-1636 (Museo del Prado)⁵.

Mesmo admitindo-se possível total alheamento da mão responsável por aproveitar a marca criada por Rubens quanto ao fato de haver relação de influência mútua de *imagem impresa* y

4 Imagem disponível em: < <http://www.rubensonline.be/showDetail.asp?artworkID=100048>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

5 Imagem disponível em: <<http://epebergo.wordpress.com/2011/11/11/rubens-en-el-prado/rubens-mercurio-3/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

conocimento (IVINS JR., 1975) quando se conhece os desdobramentos da invenção da xilogravura no século XV (Lyon, 1499), à litografia (Baviera, anos 1790), até a fotografia (Inglaterra, anos 1790) no século XVIII, pode-se perceber, na utilização da imagem do pintor barroco na capa da antologia gregoriana, representação da imagem do poeta, caso sua obra fosse publicada no século da Contrarreforma, como digna de ser situada no circuito dos autores integrantes do rol dos que fizeram jus a serem publicados por editoras por sua arte aguda em engenho. Caso o leitor levante a história de composição da emblemática marca editorial, além de associar o nome Gregório de Matos ao circuito de impressão seiscentista do qual o poeta ficou de fora seja por agredir a ordem do Estado-Igreja; seja para o Estado-Igreja simular perseguição de obra validadora de sua ordem de manutenção do *status quo*; será possível relacionar a rede de significados construídos historicamente em torno da divindade Hermes e Minerva como símbolos enaltecedores daquilo a que estejam associados, como sapiencial, sagaz, viajado, rápido, eloquente, tanto quanto fora possível intenção recuperável a de associar nome-lema de editora ao valor representado pelos deuses gregos.



Folha de rosto do códice 3576 da Biblioteca Nacional de Lisboa (TOPA, 2001, p. 305).

Na verdade, o *design* brasileiro não nasce em 1808 com a Imprensa Real, fundada pelo advento da coroa portuguesa para o Brasil, como pensa Steve Heller (2011) sobre a cultura visual do Brasil em seu *Panorama visto do norte* para prefaciar a *Linha do tempo do design gráfico no Brasil* de Elaine Ramos Cimbra (2011), primeiro estudo da história do trabalho de *designers* brasileiros. Sua origem data, no mínimo, da época de composição dos códices manuscritos de poesia barroca conforme se confirma a já indutiva conclusão advinda da leitura do frontispício com marca de Rubens ao se estudar a mirada exuberante lançada sobre as obras do doutor poeta baiano de outro projeto verbo-visual: a capa floral-angélica de “obras do Doutor Gregorio de Matos e Guerra”. A síntese das técnicas de profusão, exagero, rotundidade, ousadia, fragmentação, variação e atividade geram composição em estilo ornamental (DONIS, 2007, p. 177-178) tanto no frontispício com a marca criada por Rubens, quanto nos poemas, assim também na composição verbo-visual anônimo de nota floral.

Tudo, no conjunto composicional, é movimento ou sugestão de movimento: as flores do alto estão em pendulares posições, as aves olham para os lados, os anjos tencionam ou carregam a tarja com passos interrompidos, os cravos são ligados por anel com folga em seus talos de modo a ficarem também em posições pendulares. Indicação ponto a ponto para descrição da capa revela a exuberância de reunião de flores, aves, formas curvas de ornamentação da tarja circular sustentada por anjinhos, pondo o ornamento em suspenso em aparente simetria. Cada elemento é binário com um seu correspondente: três flores em talos com folhas, uma ave com calda comprida, um anjo com faixa ao tórax, um carvalho desabrochado e dois em botão encontram-se do lado esquerdo da imagem e se repete a representação imagética no lado direito. As discrepâncias, porém, dos elementos de um lado para os do outro da composição negam qualquer intenção de estabelecimento de espelhamento. O arranjo floral ao alto do

texto imagético apresenta figuração de flores com pétalas singulares umas em relação às outras; os desenhos de aves têm caldas e cabeças diferentes entre si; os anjos trazem faces diferentes uma da outra, os cravos e seus botões apresentam tamanhos e estão em posições discrepantes: tudo vai configurado em dupla correspondência, em diferenciação binária. A composição ganha harmonia mesmo com as divergências de configuração dos pontos a um só tempo opostos e correspondentes lado a lado pelo nexo coesivo da sintaxe visual estabelecido pela presença de três elementos: a tarja, em sua simétrica divisão estabelecida acima de si pela representação de uma face desenhada em cabeça ornamentada pelo arranjo floral posicionado ao alto do conjunto imagético; o arranjo situado abaixo dos pés dos anjos flutuantes e o anel a unir as imagens de cravos reproduzidas na parte mais inferior da imagem. A composição é caracterizada por suspensão, movimento interrompido de força que eleva corpo; por exuberância ornamental; por simétrica conexão de elementos semelhantes marcados por diferenciações. O conjunto composicional imagético tem seu correspondente verbal em “Obras do Doutor Gregorio de Matos e Guerra” de maneira que instaura a imagem de um autor cuja obra é exuberante, diversificada, unitária, uma coleção de belas flores, há um tempo semelhantes, por serem da mesma espécie, e diferentes, por serem de individual singularidade.

A inegável importância histórica do *Florilégio da poesia brasileira ou collecção das mais composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brazil* de Francisco Adolfo de Varnhagen para a divulgação do legado gregoriano pelo volume de poemas postos para circular impressos dispensa o discurso de que a obra de Gregório de Matos tenha permanecido esquecida até o trabalho do historiador antologista. Ressaltar o não anonimato do poeta barroco brasileiro ancora-se na intenção de Varnhagen de se deixar guiar à luz do projeto romântico

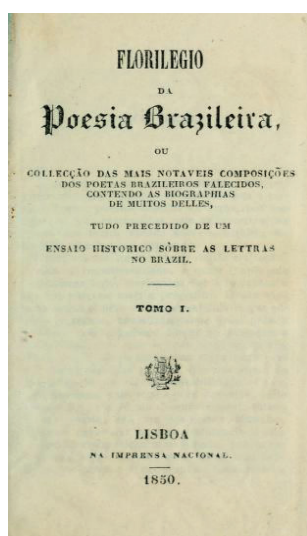
de nacionalismo para orientar suas investigações sobre a história da América, resultante do que foi sua dedicação a levar ao público seu *florilégio*, conforme declara no Prólogo de sua antologia haver cedido ao desejo de difundir obras identificadas por oportunidade de estudos historiográficos. Havia, à disposição de Varnhagen, documentação histórico-historiográfica capaz de verificar relevância do cronista do viver baiano seiscentista para um projeto de história do Brasil de cunho romântico-nacionalista como fora o do qual resultou os estudos de Varnhagen e de Rocha Pombo. O trabalho de Varnhagen foi orientado pela escolha da regra de elencar obras dos poetas na ordem do “nascimento do Brasil”, poetas de expressão “más brasileira, ao menos no assunto”. Os subtítulos que descrevem o conteúdo das publicações, cujas folhas de rosto primam pela configuração tipográfica, situam as obras gregorianas em elevada posição de consideração da parte dos antologistas:



Folha de rosto, em estudo de José Américo Miranda (1999), de exemplar do *Parnaso Brasileiro* organizado pelo Cônego Januário em oito volumes de aproximadamente sessenta e quatro páginas entre 1829 e 1832.



Folha de rosto de exemplar do Parnaso Brasileiro organizado por João Manuel Pereira da Silva em 1843.



Folha de rosto do Florilégio da poesia brasileira organizado por Varnhagen em 1850.

A publicação do Cônego Januário (1829-1832) apresenta um formato de letra para indicar que o livro trata-se de um “Parnaso brasileiro”, outro para indicar que é de coleção de poesias, mais um para delimitar o recorte como de poetas do Brasil e ainda um novo para informar que são obras tanto inéditas quanto já impressas as publicadas. A antologia de João Manuel Pereira da Silva (1843) emprega diferentes formatos de letras para informar aos leitores o fato de ser um “Parnaso brasileiro”, organizado a partir de “seleção de poesias”, sob o critério de serem “dos melhores poetas”, com a delimitação de serem eles “desde o descobrimento do Brasil”, com a indicação de serem as obras introduzidas por estudo histórico e bibliográfico. Além disso, o frontispício do *segundo Parnaso* evidencia o autor da obra com responsabilidade autoral-editorial pela organização e pelo estudo ao centro da composição com emprego de letra singular em relação às demais de modo diferenciá-las do *primeiro Parnaso*, tanto por apresentar esta informação quanto por delimitar o intervalo histórico-temporal a que se dedica a publicação a apresentar mostra poética, os “séculos XVI, XVII e XVIII”. As extensões dos títulos das antologias do cônego Januário, de João Manuel e de Francisco de Varnhagen (1850) possibilitam que eles sejam composições descritivas das publicações a funcionarem como apresentações de introdução à leitura das obras; observa-se, no conjunto das três obras, quanto a critérios, métodos, conteúdos, organização e editor-organizador das seletas. O artista barroco baiano está entre melhores poetas, tem parte das melhores poesias, está na história da literatura, tem obra a ser estudada conforme é perceptível segundo os títulos das antologias do século XIX: o *ethos*-imagem de Gregório de Matos instaurado pelos antologistas.

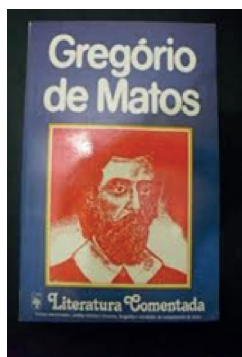
Assim como há códices primariamente dedicados a textos gregorianos com exclusiva ou representativa dedicação à obra do poeta barroco e há códices somente com uma participação secundária de obras de Gregório de Matos (TOPA, 2001),

manuscritas segundo escolhas de copista ou de encomendadores; também ocorre de haver antologias em que o doutor artista figura lado a lado com outros poetas, como os *Parnasos* e o *Florilégio*, e seletas absolutamente integradas por obras do artista brasileiro da época colonial da história do Brasil. As antologias gregorianas são organizadas por interesse mercadológico-comercial, por intenção pedagógico-escolar, por intenção e difusão literário-cultural, pela identificação temática das poesias, por noção de escola literária da historiografia, por recorte temporal histórico, por gênero textual de poemas, por influência de momento histórico, para ressignificação da recepção da obra frente ao cânone, por interesse de pesquisa acadêmica, por intenção de difusão literária. As capas revelam por si sós ou em associação com demais elementos peritextuais, a multiplicidade de interesses e motivações inferíveis como gênese de trabalho de edição e reedição de publicações antológicas do legado gregoriano. Para apresentar poemas ao público, as editoras compõem textos verbo-visuais com exploração do que seria a fisionomia do poeta, com remissão à arquitetura e às artes plásticas barrocas, com referência aos temas poetizados e aos gêneros selecionados, assim como operam trabalho criativo com elementos imagéticos referenciais e dados da linguagem visual.

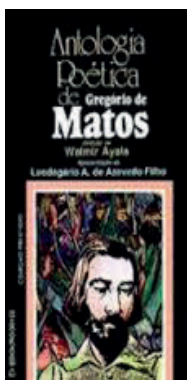
Quando o licenciado Manuel Pereira Rabelo escreveu a primeira biografia do artista baiano, talvez não imaginasse o quanto repercutiria seu trabalho de leitor do legado gregoriano cuja compreensão documentada em texto contribui para a preservação e revisita da tradição manuscrita de letras seiscentistas. Está, na criação literária de Rabelo, reiterada e equivocadamente recebida pela crítica e pelos antologistas como documento biográfico rigoroso, o retrato falado responsável por inspirar xilogravura anônima a circular em capas de antologias na história de recepção da obra gregoriana. O completamente obscuro autor da biografia gregoriana de intenções literárias (LA REGINA, 2006)

ampliou a fama e deu um rosto ao poeta brasileiro com a descrição de que “foi o doutor Gregório de Matos de boa estatura, seco de corpo, membros delicados, poucos cabelos, e crespos: testa espaçosa, sobranceiras arqueadas, olhos garços, nariz aguilenho, boca pequena, e engraçada: barba sem demasia, claro, e no trato cortesão” (RABELO, 1999, p. 1270). Sem idealizações de épocas anteriores ao tempo de Gregório de Matos, é possível destacar a condição de crise sob a qual se encontrava a Europa com os indivíduos marcados por novas aspirações advindas da consciência crítica quanto às desordens de origem socioeconômicas, raiz da cultura do barroco (MARAVALL, 1997, p. 66-67).

A relevância do fazer poético gregoriano leva tal obra a ser reapresentada ao público séculos depois de sua cena primeira de circulação, assim como a ser lançada a outros horizontes de expectativas para além dos de sua época, em publicações ilustradas com imagem figurativa de sua face tal como admite a tradição iniciada pela descrição de Manuel Pereira Rabelo:



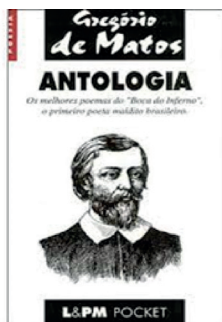
Editora Abril – 1981.



Editora Ediouro – 1991.



Editora L&PM – 1986.



Editora L&PM – 1999.

Enquanto a imagem de face empregada na capa da Editora *Abril* se aproxima do retrato anônimo identificado por Perez (2004, p. 4), como gravura anônima de suposto rosto de Gregório de Mattos, xilogravado para corresponder à descrição do licenciado Rabelo; e enquanto as capas da *L&PM* trazem reprodução idêntica à fisionomia encontrada na biografia gregoriana de Perez; a antologia de Ediouro emprega imagem dissonante. Trata-se de retrato de rosto tradicionalmente atribuído ao teatrólogo português Gil Vicente (1465-1536), empregado onde deveria ser situado o de Gregório de Matos. O semblante de face cabisbaixa é tradicionalmente atribuído ao escritor ibérico.

Não obstante haja legitimidade, por necessidade social, que existam antologias como objetos mercadológicos destinados à difusão de mostra poética para o público em geral a serem vendidas a tiragens numerosas, desconsiderar a necessidade de esmero mínimo, a fim de evitar equívocos como o ocorrido na montagem da antologia gregoriana da *Coleção Prestígio*, causa o equívoco de confundir leitores menos iniciados ou estudantes secundaristas e gera desprestígio da edição para leitores mais familiarizados com os literatos. Não somente a obra literária exerce função social de influenciar as gerações de leitores quando de suas múltiplas recepções em sua história de leitura, as antologias, mesmo relativizada por Jauss a concepção de que a literatura estaria no esquema produção-circulação capitalista, são objetos editoriais que perduram à disposição de leitores de modo a interferir na recepção das obras. Há centenas de antologias à disposição dos leitores com fácil acesso por meio de sistemas virtuais de lojas de livros usados como a Estante Virtual e a Livro Nauta⁶. Uma busca por autor com inserção do nome Gregório de Matos

6 Pelos endereços disponíveis em: <<http://www.estantevirtual.com.br>> e <<https://www.livronauta.com.br>>, é possível comprar todas as antologias cujas capas são comentadas. Acesso em: 20 jun. 2014.

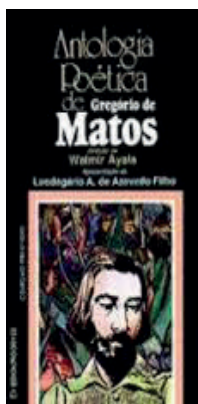
para levantamento dos livros disponíveis gerou como resultado 1.165 (mil cento e sessenta e cinco) livros entre crítica, antologia e “obras completas” no sistema da Estante Virtual e 800 (oitocentos) no Livro Nauta em 02 de setembro de 2014. Os dados, associados ao fato de estarem disponíveis todas as antologias por estudadas neste artigo, indicam não só difusão da obra gregoriana como também a perduração de acertos e desacertos de antologias em perene alcance do público. Mesmo que sejam elaboradas às pressas para circulação e descarte, as antologias perduram em diferentes cenas históricas, fato que exige rigor crítico de antologistas para elaboração de objeto editorial antológico. Há dezenas de antologias gregorianas da *Coleção Prestígio* com retrato vicentino na capa, ofertadas para compra-venda na Web.



Capa de Vitório de Paulo Gazolli – 1982. Editora Abril.

Caso haja equívocos na orientação de leitura propiciada por antologias, gerações de leitores podem ser conduzidas a erro. Pensar a recepção e o consumo da produção literária, em sua associação com a atuação de antologistas e de editoras, revela que a literatura, por natureza, livre dos círculos fechados de produção e de circulação mercadológicas, sofre trabalho artificial de edição quando se organiza legado poético para entrada no circuito de aquisição e descarte automaticamente imediato da sociedade de consumo com seus bens não duráveis. No nexo do mundo da

vida para com o mundo do texto, propiciado pelas capas de antologias e demais elementos do entorno dos textos poéticos, deve haver zelo na apresentação da obra ao público para editora propiciar fruição compreensiva. A maneira de se mover, de existir e de persistir do texto poético no mundo transforma-se conforme ele é compreendido; cresce ou diminui com o passar do tempo, por isso os antologistas devem considerar a tradição com a qual se coadunam ou com a qual rompem ao rerepresentar a obra de um poeta sem incorrer em mera redundância. Evitar, por isso, equívocos como operado pela *Ediouro* é fundamental para garantir credibilidade de edição de mostra poética gregoriana a fim de evitar até constrangimentos como o de se tornar insustentável apresentar número de coleção sem a face tradicionalmente atribuída a seu autor por haver sido publicada em número com obra de outro escritor.

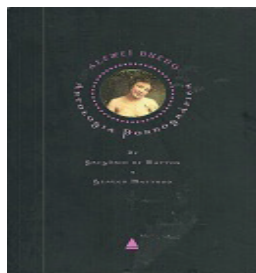


Capa da *Ediouro* para antologia gregoriana.

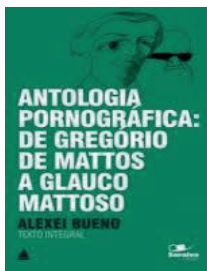


Capa da editora Ediouro - Prestígio para antologia de Gil Vicente.

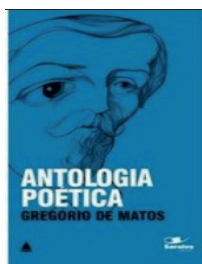
O olhar na fisionomia retratada nas capas daquelas antologias traz em si resquício da grande exploração imagética da era do barroco. O olhar de Gregório de Matos na xilogravura dos anos 1700 pode ser percebido como expressão da melancolia de quem olha para o nada, como a visada deslocada para ponto exterior à imagem. Em uma antologia temática a agrupar poemas ditos pornográficos como a publicação de *Alexei Bueno Antologia Pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Matoso*, publicada originalmente pela editora Nova com capa de Victor Burton, o poeta genial baiano é situado em tradição de tematização poética da obscenidade que chega à contemporaneidade de leitura da reedição da antologia pela edição *Saraiva de bolso*:



Capa de Victor Burton – 2004.



Capa de Leandro B. Liporange – 2011.



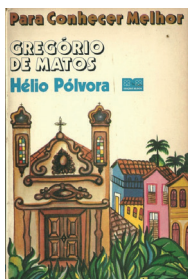
Capa de Leandro B. Liporange com Ilustração de Cássio Loredano.

A reedição em publicação econômica da antologia de Alexei Bueno justapõe caricaturas de Gregório de Matos e Glauco Mattoso, elaboradas em linhas informais negras sobre fundo verde de modo a regar contraste também com o branco do nome da obra. A imagem fotográfica com aparência de antiguidade em relação ao momento de publicação da antologia, 2004, se harmoniza com forma tipográfica de contemporaneidade em relação a momento outro anterior ao da publicação. Como não há pistas informativas de remissão à época seiscentista quando viveu o poeta *Gregório de Matos*, talvez a combinação Fonte-Foto possa remeter à cena histórica de produção poética de Glauco Mattoso, Pedro José Ferreira da Silva, nascido em 1951, mas isso a publicação não esclarece. Sobre a capa, há, na antologia, somente a indicação de ser da autoria de Victor Burton. A imagem completa integrada pela face feminina enquadrada na capa da editora Nova Fronteira com o nome Gregório de Matos abaixo como autor fundador de

uma tradição de poesia pornográfica revela o nu posto em cena com a foto. A imagem fotográfica anônima de 1855, impressa como extensão em segundo plano – imagem posta em obscena, fora da cena – em relação à capa da antologia permite inferir como a capa simula cena cinematográfica por analogia com a qual os poemas obscenos gregorianos e de demais autores trazem à cena poética, de modo despido de censura, as vivências da intimidade. A fotografia do século dezenove nega alguma hipótese de se tratar de imagem relacionada com biografia Gregório de Mattos ou de Glauco Mattoso o ponto central da capa com rosto feminino. O investimento gráfico da primeira capa é economia na segunda em que caricatura do retrato falado de Gregório de Mattos é justaposta a caricatura de Glauco Mattoso acima do título-tema da antologia, *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*, antes de anunciar o responsável autoral pela publicação, *Alexei Bueno*, seguido por dado *Texto integral*, referente à antologia originalmente publicada. A antologia de capa com caricatura de homem retratado com olhar perdido ao infinito melancolicamente em ilustração de Cássio Loredano para a publicação da coleção *Saraiva de bolso* da editora *Nova Fronteira*, insiste em explorar a visualidade fisionômica melancólica, desta feita, por meio de caricatura com exagero na deformação do elemento principal do retrato falado do poeta xilogravurado no século XVIII, os olhos.



Segunda capa da Antologia de poesia pornográfica organizada por Alexei Bueno – Capa de Victor Burton, 2004.

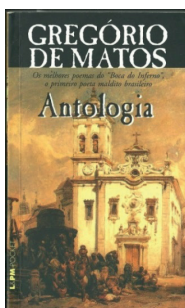


Capa elaborada por Vera Duarte para antologia Para conhecer melhor Gregório de Matos organizada por Hélio Pólvora em 1984.

A conjugação de técnicas conflui para formação de estilo ornamental na comunicação visual propiciada pela capa da *Bloch editores*. A atenuação dos ângulos agudos com técnicas visuais discursivas que resultam em formas arqueadas obtusas de formas curvas a se complementarem e se harmonizarem da cúpula, ao frontão até a entrada do templo desenhado, se comparada com as fachadas postas em perspectiva, compõem ilustração de templo suntuosa com decoração marcada por formas e mais formas curvas. A imagem central em diálogo com o florido de tons verdes abaixo e com o colorido ao lado ao lado e ao fundo faz a composição ter a nota do exagero do que tudo quer congrega. A composição não chega a se configurar como *designer* grandioso

em desenho de decoração infinita de superfícies e de formas com demasiados pontos em ligação por meio de curva em volutas a se dobrar e desdobrar umas sobre as outras. A conjugação, porém, dos dados visuais básicos reunidos para formar os elementos composicionais gera contraste de condição de riqueza de detalhes, representações arquitetônicas de poder; lado a lado com a simplicidade de ausência de detalhes ornamentais.

O Gregório de Matos da *L&PM POCKET* de 2011 é poeta cuja obra é dramatizada pelo invólucro de textos a ele atribuídos com a dualidade de ser escritor, de alguma forma, ligado à rua, à escravidão, à pobreza e à religião, tudo ao mesmo tempo, além de ser figura maldita envolta em atmosfera de ocultismo e satanismo devida à escolha do formato das letras e do tom das cores adotadas. A fachada de igreja, imagem em segundo plano, escolhida pelos editores faz recordar as capelas edificadas no século XVII presentes no centro histórico de Salvador, Bahia. A ilustração de um grupo de pessoas de pele negra, imagem em primeiro plano à esquerda do leitor, com vestes maltrapilhas lembra a iconografia elaborada para representar a realidade histórica de mercados de escravos.

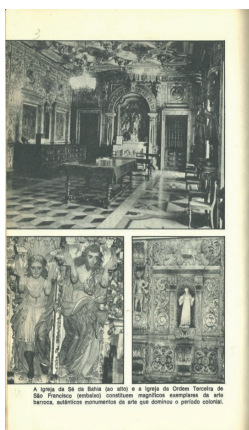


Capa elaborada em 2011 pelos editores da L&PM para relançamento de antologia originalmente publicada em 1985.

Tanto o Gregório de Matos do desenho de fachada de igreja em frente de casas coloniais da capa quanto o poeta das fotografias

do interior da antologia se coadunam com o poeta os “Epílogos” a inquerir o que falta à cidade e a responder que é verdade em uma dinâmica social de justiça abusiva remunerada e clérigos agiotos invejosos.

Foto da Salvador dos nos 1970 atualiza a leitura da poesia de Gregório de Matos de modo a permitir leitura renovada de crítica às condições sociais baianas-brasileiras para além da de elogio à manutenção do *status quo* do regime de privilégios que se percebe no poema de jogo à moda de Quevedo, como esclarecido por nota de Pólvora (1974, p. 67), poeta a serviço da sustentação do vínculo social de opressão das massas espanholas via articulação Estado-Igreja para operar com a cultura do barroco (MARAVALL, 1997). O poema permeado por imagens dos anos 1970 da primeira capital do Brasil faz ecoar na cidade a verdade de haver sistema político injusto instaurado no poder em época de opressão política ditatorial.

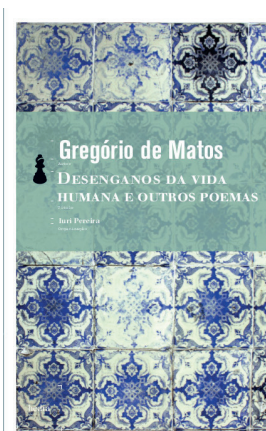


A igreja da Sé da Bahia (ao alto) e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (embaixo) constituem magníficos exemplares da arte barroca, autênticos monumentos da arte que dominou o período colonial.



Nascido na Cidade de Salvador a 20 de dezembro de 1636, Gregório de Matos depois de permanecer 43 anos em Portugal retorna a seu torrão em 1679. Ainda hoje podemos apreciar as ladeiras, casarios, becos e igrejas seculares que o nosso poeta conheceu em vida. Infelizmente não encontrou o poeta o descanso que procurava na Bahia.

As capas da *L&PM* e das *Edições Bloch* destacam formas arquitetônicas em representações imagéticas de configuração urbana da cena seiscentista do Brasil, enquanto a antologia da Editora *Hedra*, com capa de Júlio Dui e Renan costa Lima, apresenta a publicação de “Os desenganos da vida e outros poemas” com fundo ornamentado por reprodução de elemento arquitetônico decorativo empregado em edificações barrocas.



Capa de 2013 de Júlio Dui e Renan Costa Lima para antologia gregoriana da editora Hedra.

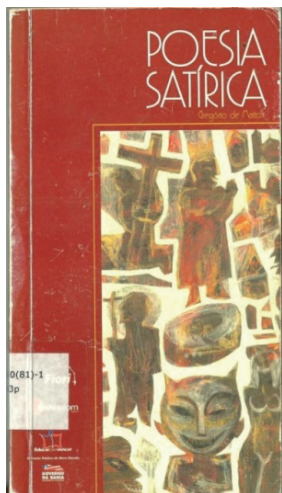


Ilustração de autoria de Fernando Oberlaender para a produção editorial da EPP – Publicação e Publicidade.

A capa elaborada por Júlio Dui e Renan Costa Lima para a antologia da editora *Hedra* assinada por Iuri Pereira (2013) consegue ser enigmaticamente referencial e abstara aos olhos do leitor, além de ser elemento de remissão à cena primeira de leitrua da poesia gregoriana e elemento de atualização da recepção da arte barroca para concretização de leitura contemporânea. Como reprodução fotográfica da decoração da época seiscentista empregada em templos, a capa, composta por elemento referencial de imagem de ajulejos, remete o leitor à cena social do horizonte de expectativa de primeira leitura da obra do poeta barroco brasileiro.

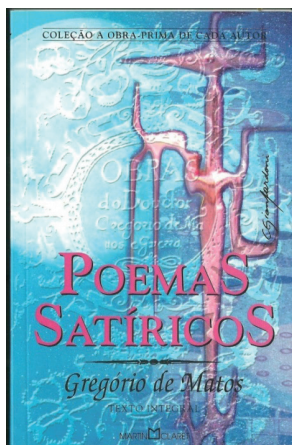
Os azulejos da capa da editora *Hedra* são abstratos trabalhos criativos com formas e cores com ênfase na busca de harmonia equilibrada de composições sem um referencial de significado para os significantes imagéticos articulados. Como fotografia de elemento arquitetônico já desgastado pelo tempo em suas cores e tonalidades, o elemento de fundo da capa traz o tema da perduração dos objetos artísticos elaborados há tempos.

Como justaposição de elementos não verbais configurados com a propriedade fractal da autossemelhança de imagens caoticamente ordenadas em infinita repercussão de continuidade de uma na outra em complementariedade infinita de partes que correspondem ao todo em autossemelhança, a capa atualiza a recepção da arte barroca quanto à leitura contemporânea de tratá-la à luz de noções da geometria da física do caos.

Após o título, *Poesia satírica*, e o nome do poeta, *Gregório de Mattos*, a capa apresenta composição imagética integrada por elementos iconográficos que representam, com menor ou maior nitidez, a fachada de um templo; uma pessoa curvada com cruz do comprimento de seu copo apoiada por suas mãos e sobre seus ombros; uma pessoa de pé com coroa na cabeça; uma pessoa curvada com crucifixo em riste entre as mãos; uma face caricaturizada de perfil; uma face similar às representações da fisionomia identificável com a do diabo; um tórax feminino desnudo. A ilustração de autoria de Fernando Oberlaender para a produção editorial da *EPP – Publicação e Publicidade* revela, ao leitor, um *Gregório de Mattos* poeta que satirizou Deus e o diabo em poesia, Igreja e Monarquia em versos, vivência erótica e figuras humanas. Os elementos iconográficos passíveis de serem relacionados com a sátira gregoriana estão, situados na composição imagética entre elementos abstratos em formas de figuras geométricas assimétricas.

A Bahia é o Brasil no século XVII como capital da colônia e a é a Salvador em sua expressão artístico-cultural dos motivos literários da cena primeira de circulação da poesia gregoriana. O poeta *Gregório de Mattos*, apresentado pela capa da antologia *Poesia satírica*, é escritor cuja obra anunciada colhe seus temas de satirização no meio do cotidiano de uma realidade plural de dicotomia e de justaposição. A analogia do *designer* com imagens da Bahia seiscentista auxilia a compreender cada elemento

iconográfico como dado da realidade a coexistir na época em que forma elaboradas as representações cartográficas. A ciência de que a Salvador gregoriana é cidade com traços feudais de império do poder do rei, com a nota medieval de demonização da vida, com tom católico da condenação do erotismo, tudo permeado pela marca barroca do mundo luso-brasileiro de coexistência de pecado, arbitrariedade e libertinagem de um espaço marcado pela recepção de degradados do reino, pela presença de aventureiros do capitalismo comercial, pelo poderio de protegidos do coroa ibérica e pela presença de empreendedores da Igreja Católica, colabora para atribuição de sentido à capa antológica. Mais ainda se faz entender a capa quem tenha contato com as representações cartográficas elaboradas para representar a Salvador da sátira gregoriana desenhada em mapas, pois há de perceber as representações de dados do viver baiano seiscentista, reproduzidos em desenhos icônicos na capa ilustração da editora *EPP-Publicação e Publicidade*, como justapostos no centro do redemoinho de uma realidade plural: o diabo, os demônios, os homens, as mulheres, os representantes do rei e os enviados da Igreja no meio dos quarteirões da Cidade da Bahia.

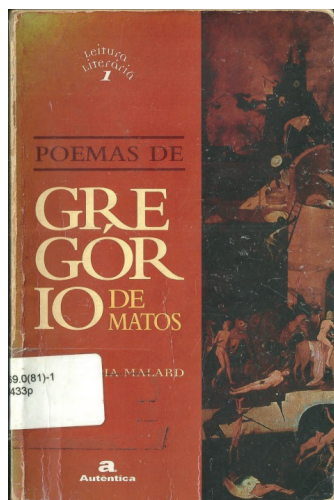


Poemas Satíricos: Gregório de Matos. Capa de Cláudio Gianfardoni – 2002.

O poeta *Gregório de Matos* na capa publicação de *poemas satíricos* da Editora Martin Claret não é demoníaco, infernal, obsceno, mas celestial, exuberante, um doutor a ter um florilégio, percebe-se pelos elementos verbais e pelos motivos florais postos em marca d'água, a ter mostra poética reeditada. Do crédito da originalidade da ilustração assinada de Cláudio Gianfardoni para a capa da *Martin Claret* não pode ser debitada a responsabilização pelos equívocos de apresentar a publicação antológica com o equívoco integrá-la a uma “*coleção obra-prima de cada autor*”, quando se trata de um conjunto de poemas atribuídos a poeta que nunca publicou obra, nem poderia ser comentado como falha do ilustrador o fato de a capa referir-se ao conjunto de poemas como “texto integral”, quando, de fato, é mostra de poemas, não apenas um, o conteúdo do livro. A elaboração automatizada em padrão mala direta sem adequação às especificidades de cada número de uma coleção de objetos editoriais leva a desacertos capazes de, ao menos por um instante, prejudicar a recepção da obra poética de um escritor apresentada em antologia com configuração genérica aplicada aos mais diversos trabalhos autorais.

A associação dos elementos cor e tom é o mais relevante no *designer* para se compreender a estrutura total de projeto verbo-visual que associa o anúncio de *Poemas de Gregório de Matos* com imagem em que vários pontos exercem poder de atração visual. Os numerosos pontos dispersos na cena dramática, proporcional quantidade à complexidade de imagem descentrada com elementos que se ligam pelas tonalidades de vermelho em associação com negro para dirigir olhar da cor mais intensa à percepção até a ausência de cor. As linhas associam-se para gerar formas corpóreas com sugestão de movimento a ser recuperada pelo leitor na imagem pictórica cuja configuração mantém correspondência com as linhas empregadas para transmitir informação por meio da fonte escolhida para impressão do nome do poeta. Nunca estáticos à percepção, os diversos elementos da composição são

congregados em associação inquietante. Mais do que por meio de linhas, as formas iconográfico-simbólicas são descritas pelos diversos tons de vermelho com diluição das figuras geométricas básicas círculo, quadrado, triângulo.



Capa de Mirella Spinelli “sobre quadro de Hieronymus Bosch” – 1998.

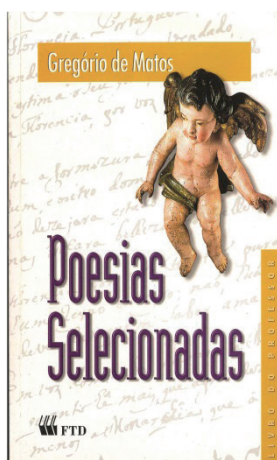
O descarte de matiz diverso do vermelho e a minimização de luz na composição do preto gera realce intensificador de significados potencialmente atribuídos aos elementos visuais distribuídos verticalmente no campo visual de forma irregular. O contraste da clareza tipográfica que encaminha para nivelar, atingir equilíbrio absoluto no fechamento visual, é chocado pelo contraste que desencadeia uma ação neutralizante da harmonia monótona e exige aguçamento perceptivo para recuperar *gestalt* na profusão de dados da composição pictórica. A força compositiva da capa advém da antagônica dinâmica do contraste de uma organização tipográfica ordenada; juxtaposta à composição imágica contrastante, cujo resultado é de atrair o observador pela associação de formas simples e resolvidas dominante à esquerda com a irregular e imprevisível elaboração da direita.

A justaposição horizontal do nome “Gregório de Matos” com imagem do inferno de Bosch permite uma associação do substantivo próprio com as figuras pictóricas reproduzidas na capa da antologia da editora *Autêntica*, assim como permite também associar hipoteticamente os “poemas” do autor à pintura empregada para ilustrar a capa. O poeta barroco sintonizado com a poesia de sua contemporaneidade, com poesia de poetas latinos, com os modos de sentir seu tempo, com questões de ordem político-social e multicultural do povo brasileiro, como é o Gregório de Mattos apresentado aos leitores por Letícia Malard (1998), em nada se coaduna seja com um verzejador de temas correlacionados com as figuras surreais errantes em cenário desolador à moda da pintura de Bosch, seja com um poeta dedicado a tematizar tópicos infernais, seja com homem de vida de degradação decaída em purgatório sofrer. A ciência de que o pintor natural da cidade de ‘s-Hertogenbosch nos países Baixos tem sua singular obra situada cronologicamente pela história da arte no Renascimento mais confunde do que orienta o leitor frente à antologia do poeta do barroco Brasileiro, nascido mais de um século após a morte do artista cuja pintura ilustra mostra da publicação de Letícia Malard.

Outro trabalho editorial destinado a auxiliar processo de escolarização da poesia de Gregório de Matos é o elaborado pela editora *FTD*, nome comercial registrado como marcada identificadora de empresa iniciada legalmente em 1910 por Frère Theòphane Durand, Irmão Superior-Geral do Instituto Marista entre os anos de 1883-1907, cujas iniciais, *FTD*, foram adotadas como marca registrada para nomear a instituição a fim de homenageá-lo. A editora elabora antologia escolar também com emprego de imagem de artes plásticas, fotografias de esculturas de arte sacra barroca.



Foto de capa – Paulo Leite – 1993.



Projeto gráfico de capa – Roque Michel Jr. / Imagens de capa – Anjo atribuído a mestre Valentin. Séc. XVIII / Foto: Rômulo Fialdini.

As capas configuradas pela FTD remetem o leitor a momento de horizonte de expectativa diverso da época de leitura dos textos reunidos em antologias. As publicações pedagógicas seguintes apresentam-se com capas diferentes, embora a disparidade de uma publicação para outra consista somente, além da

configuração das capas, no fato de a segunda conter respostas a um roteiro de leitura elaborado para estudo dos textos, o qual está também na primeira.

As duas capas da *FTD* foram elaboradas para a mesma antologia cuja seleção dos poemas e organização são de Francisco Maciel Silveira e Lênia Márcia Mongelli: uma capa é de edição voltada para alunos; outra, para professores. A ficha técnica da primeira publicação atribui a foto da expressão fisionômica à autoria de Paulo Leite e não há registro do que fora fotografado. A sobreposição do título da obra *Poesias selecionadas: Gregório de Matos* à foto de uma face permite ao leitor ao menos duas leituras passíveis de criar duas compreensões sobre o poeta. Se entender a face como de uma foto de escultura ou de pintura de representação de Cristo pela sua semelhança com os objetos de artes sacras de representação do messias crucificado, as marcas em sua fronte a remeterem ao coroamento torturante da história bíblica, o leitor percebe Gregório de Matos como poeta religioso, autor de poemas cristãos. Se entender a imagem facial como representação do autor propriamente dito, por ignorar a iconografia das cenas bíblicas construída em pintura e escultura pelos artistas barrocos, o leitor da antologia da *FTD* percebe o poeta como homem sofrido. Salutares as impressões de autor e de obra para os leitores colegiais de antologia gregoriana posta em circulação por uma editora católica em publicação de *poesias selecionadas de Gregório de Matos*, a capa de seleta escolar em nada é esclarecida pelos dados apresentados pelos organizadores da obra e é pouco esclarecedora para a leitura dos poemas coligidos.

A ficha técnica da segunda publicação identifica as “Imagens da capa” como “Anjo atribuído a Mestre Valentin – Século XVIII” em “foto de Rômulo Fialdini” sobre um “Fundo” registrado como “Em *Proezas de Doutor Gregório de Mattos Guerra*” escolhidos a partir de “Pesquisa” efetivada por “Andréa

Bolanho”. A escrever *sobre os objetos barrocos*, Egydio Colombo Filho assim descreve o trabalho do Mestre Valentim:

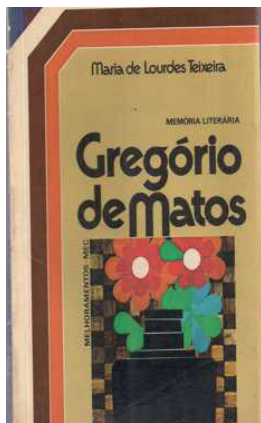
Mestre Valentim será, no Rio de Janeiro, o artista aplicado que melhor captou o espírito da época e diversificou de modo extraordinário suas atividades. Acostumou-se à feitura de objetos religiosos e de mobiliário como banquetas, círios, custódias e relicários, ganhando assim notoriedade e fama. Será o primeiro no Brasil a fazer aplicação de esmalte sobre o metal. Seus trabalhos torêuticos são superiores a seus trabalhos escultóricos, cujos defeitos explicam-se pela deficiência nos estudos formais dessa arte (COLOMBO FILHO, 2005, p. 164).

Um exame da ficha de créditos autorais de elaboração da antologia, seguido de busca por dados capazes de ampliar rol de dados a partir dela, revela a confusão de haver um conjunto de obra do século XVII, atribuídas a poeta baiano, ser apresentado por capa composta com imagem de objeto das artes plásticas de artista carioca do século XVIII. Ao percorrer os elementos composicionais da capa, composta com o nome do poema, *Gregório de Matos*, acima de foto de escultura de Mestre Valentim sobre o título da obra, *Poesias selecionadas*, em edição denominada de *Livro do professor*, conforme registrado no canto inferior direito, a *FTD* apresenta ao público esse conjunto imagético-verbal sobre um fundo branco com caracteres manuscritos de sorte que a impressão gerada inicialmente é de que se trata de publicação marcada por especificidades editoriais destinadas a auxiliar a tarefa didática. A ficha técnica da publicação esclarece tratar-se o fundo da composição da capa um manuscrito retirado de documento histórico da poesia gregoriana. A edição, porém, nada apresenta de esclarecimento-orientação ao trabalho de didatização da litura da poesia barroca. Eficaz para vender o livro ao público a que se destina, os docentes; eficaz para gerar impressão

desejável a um poeta publicado e estudado por editores a serviço de empresa católica; a capa cumpre seu papel de persuasão comercial ao fazer simular que a edição antológica da FTD orienta trabalho docente de poeta vinculado à religiosidade.

A Antologia, sob responsabilidade de *Maria de Lourdes Teixeira* (1977) e com nome indicador de orientação dos objetivos editoriais, a seleta *Memória Literária: Gregório de Matos*, resultado de parceria da editora *Melhoramentos* com o Ministério da Educação, *MEC*, faz-se conhecer com capa de Hércio Deslandes, composição que harmoniza cores de formas geométricas puras com cores terrosas de elementos visuais combinados para construir componentes iconográficos e sógnicos na medida em que as faixas estendidas da parte superior à toda lateral esquerda se repercutem, a branca (em associação com outras duas linhas mais finas entre as faixas coloridas), na coloração do centro das flores situadas ao alto do arranjo floral posicionado no centro da parte inferior da composição; a marrom, na cor dos elemento verbais e afundo posto por trás do arranjo floral; a laranja, nas cores das pétala de flores posicionadas acima de elementos geométricos componentes de representação de jarro. O jogo de cores, realizado por Deslandes (1977) para composição da imagem floral com pétalas na cor laranja e vermelha, com pétala verde, com flor em ver e azul, faz a composição, equilibrada por fundo bege, situado para destaque dos elementos sógnico-verbais grafados em marrom, consonante com a ilustração de arranjo em jarro por seu fundo em tons de forma quadriculadas em tons de marro, superar a representação mimético-iconográfica da natureza morta, para atingir a cristalização de objeto elaborado artisticamente. O Gregório de Matos da composição imagética é autor integrante de uma tradição de *Memória literária* ou passível de ser inserido em uma, ou estabelecedor de memória literária, segundo pode supor serem trabalhos da obra do Ministério da Educação e Cultura realizar nos anos 1970 de nacionalismo empregado arbitrária e

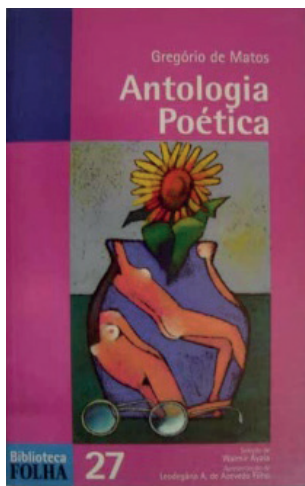
ideologicamente pelos dirigentes do Estado brasileiro. A notícia da ligação etimológica da palavra florilégio, coleção de flores, com a palavra antologia, faz verificar, na composição imagética, intenção de resgatar a coleção de melhores obras de um autor da *Memória literária* importante para a educação e cultura do Brasil. Mais ainda pode receber um sentido de caracterização da publicação como obra com intenções editoriais de apresentar o melhor do poeta segundo a responsável pela seleta a capa com arranjo floral o leito se conhecer o relevo dado pela história da literatura ou por quem construa a memória literária brasileira, ao trabalho de Varnhagen no *Florilégio da poesia brasileira ou coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros*, para citar parte do título da antologia tida como marco na divulgação impressa da poesia de Gregório de Matos.



Capa de Hécio Deslandes para a antologia de Teixeira (1977).

Outra vez ainda a antologia da *Ediouro* fora lançada, antes de integrar a coleção *Saraiva de Bolso* em 2012 (com *copyright* da organização de André Seffrin, responsável por acrescentar notas sobre a vida-obra de Walmir Ayala e sobre as viagens de Gregório de Matos), quando de uma parceria com a editora *Publifolha* para a reunião de poemas gregorianos integrar a coleção *Biblioteca*

Folha como o número 27. A republicação da antologia da Ediouro apresenta ao leitor a poesia de *Gregório de Matos* com detalhada e colorida ilustração elaborada por Lúcia Brandão para compor capa da *Antologia poética* com a indicação de a *Seleção* dos poemas ser da responsabilidade de Walmir Ayala e a *Apresentação* de *Leodegário de Azevedo Filho*.



Capa elaborada pelos editores Publifolha para antologia poética de Gregório de Matos a partir de ilustração de Lúcia Brandão.

Está na biografia do licenciado Pereira Rabelo, além do retrato falado de Gregório de Matos, a indicação de que o poeta usava óculos: “tinha fantasia natural no passeio, e quando algumas vezes por recreação surcava os quietos mares da Bahia a remo compassado com tão bizarra confiança, interpunha os óculos, examinando as janelas de sua cidade, que muitos curiosos iam de vê-lo” (RABELO, 1999, p. 1270). A imagem de um poeta a transitar pela cidade usando a olhar os moradores enquanto os moradores o observam está também em Araripe Júnior: “O boca do inferno! Diziam as velhas quando viam o poeta subir caxinando as ladeiras da Bahia; e ele silencioso, apenas confrangindo

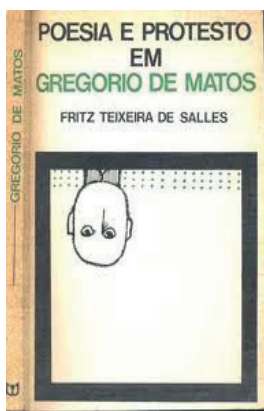
o rosto” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 286). Hansen (2004) faz leitura do ato dual de olhar e ser visto quando um escritor olhar a cidade e a cidade olha para o como ocorreria quando do suposto o hábito de Gregório de Matos remar a passeio pela orla marítima de Salvador com interposição de óculos para exame de janelas de sua cidade. Para os olhos do leitor da capa da antologia publicada pela *Publifolha*, o Gregório de Matos apresentado pela antologia, ou os poemas de sua responsabilidade autoral, podem ser marcados por temas relacionados com vivências culturais letradas, leitura hipotética passível de ser estabelecida pela presença dos óculos na ilustração de capa da publicação. Se cogitar nexos com a biografia do licenciado, a capa faz surgir a imagem autoral de poeta com anedotário em torno de si sobre prática, por exemplo, de remar por lazer, o que o levaria a observar o cotidiano da cidade em quanto quebra a rotina corriqueira citadina e chama atenção para si, o que é anedotário depoente a favor da existência da fama do poeta quando de sua vida. O anedotário biográfico faz ver também mais que um simples passeio, pois poeta é biografado com a notícia de que usaria óculos quando de sua vivência parte de postura de banditismo, forma de protesto contra as condições de vida da crise coetânea dos homens do século XVII, a qual foi veementemente combatida pela díade Estado-Igreja, tão comum à época de eclosão da cultura do barroco, tempo com marca de miséria e vagabundagem, devidas às condições econômicas da Península Ibérica (MARAVALL, 1997, p. 105).

O poeta, cuja imagem deixa de si nos poemas apresentados pela capa da *Publifolha*, ilustrada por Lúcia Brandão, poderá ser, para quem identifique previamente na obra gregoriana, poderá ser o de homem “cujo olhar desce no vício, estilo baixo das paixões, para subir em virtude, estilo alto de seu juízo, compondo-se como parte dessa mesma visibilidade da Cidade diagramada em seu ver dizer” (HANSEN, 2004, p. 193). Não necessariamente, porém, fica a leitura dos poemas adstrita a dados biográfico-investigativos

seja a partir da capa polissêmica de Lúcia Brandão, seja pelas minúcias investigativas de Hansen (2004). A possível ênfase estabelecida pela descrição de uso de óculos na biografia gregoriana de Rabelo sobre o escrutinamento crítico-criativo do viver em sociedade operado pela pena gregoriana para instauração do elogio de virtudes elevadas pelo *status quo* pode se reverter, pela recepção do leitor em contato com a antologia *Publifolha*, não em uma recepção de olhar satírico para o vulgo em tarefa de ascensão de virtude ou de identificação de vícios humanos de tipos sociais da vida seiscentista com vistas a ajustes por funcionar como “anatomia e medicina das almas, o discurso do olho” capaz de “inventar-lhes corpos” e definir homens “como culpados de uma falta para cuja correção receita o remédio de seu dogma” (HANSEN, 2004, p. 193-194). A imagem autoral instaurada pela ilustração de Lúcia Brandão para a seleta *Publifolha* pode ser a de poeta cuja vida ou cuja obra sejam plurais seja em vivência de livre fruição sexual e intelectual; seja em tematização da liberdade libidinal e intelectual, possibilidades permitidas pela associação da imagem dos óculos com as imagens de corpos femininos do florilégio gregoriano, compreensão, distante, portanto, da de um pródigo caricato da biografia de Rabelo, ou de um perambulante exilado em sua cidade da descrição de Araripe Júnior, ou de um dogmatizador da compreensão de Hansen.

A capa de Cláudio Martins para a antologia de Salles (1975) apresenta face de sujeito enquadrada em quadrilátero, posto em posição de cabeça para baixo com ausência de representação da boca. A composição passível de ser interpretada como figuratividade das condições de exceção sob as quais vivia o povo em época de regime militar é posta em ênfase pela escolha de fundo branco capaz de destacar as cores pretas de parte do título da antologia, do nome do responsável editorial pela publicação, do traço de desejo de rosto e das linhas do quadrado. A composição imagética de autoria de Martins (1975) harmoniza a escrita do

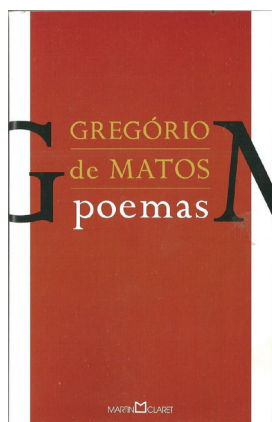
nome do poeta em verde com a mesma cor em mesmo tom empregada nas linhas pontilhadas situadas junto ao rosto enquadrado e emudecido possivelmente interpretado não como um calar-se espontâneo, mas como uma impossibilidade mesmo de prenunciar-se. O Gregório de Matos apresentado pelo texto imagético é poeta em cuja poesia há protesto de tal forma configurado que é capaz de se sincronizar com a quebra do direito de expressão efetivada por ocasião dos Atos Institucionais estabelecidos para garantia da continuidade do antidemocrático Estado brasileiro dos anos 1970. Com título delimitador de tema demonstrativo das intenções editoriais e dos critérios seletivos, a antologia *Poesia e Protesto em Gregório de Matos*, de responsabilidade editorial de Fritz Teixeira Salles (1975), circula com capa de Cláudio Martins para divulgar um poeta capaz de ter a boca para dizer em protesto poético aquilo que alguém tenha de silenciar por repressão social.



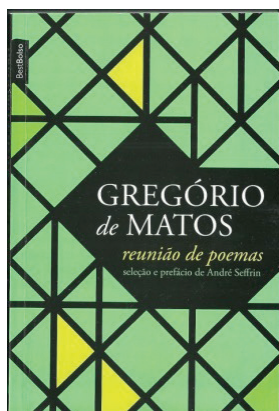
Capa de Cláudio Martins –1975.

A antologia da *Martin Claret* (2013), de responsabilidade de sua equipe editorial, e a da *BesteBolso*, com a assinatura de André Seffrin (2014), apresentam-se ao público com projetos verbo-visuais das capas que atualizam a recepção da obra para o contexto de publicação. As mostras de poemas gregorianos são

apresentadas como novidade coetânea para os leitores nos anos de 2013 e de 2014. Sem anunciar o atualizador estudo de concretização de leitura da poesia gregoriana em diálogo com recepções prévias, inclusive com menção ao trabalho antológico de Hélio Pólvora (1974), a antologia *Gregório de Matos: poemas* é composta com estudo de Jean Pierre Chauvin (2013) de prefácio de retomada, por exemplo, de estudo de Wisnik (2010), e editada pela *Martin Claret* com capa de José Duarte T. de Castro. Com capa de Luciana Gobbo, a antologia da *BestBolso*, *Gregório de Matos: reunião de poemas*, é apresentada ao público com *seleção e prefácio de André Seffrin* (2014). As capas das antologias remetem o leitor do ano de 2014, não à cena primeira de circulação da poesia gregoriana, mas, ao momento histórico de recepção da obra, à sua cena contemporânea. As soluções gráficas fazem surgir a imagem autoral instaurada de poeta de obra marcada por contemporaneidade com o momento de leitura quando de uma inter-relação dos elementos composicionais dos textos de apresentação das antologias com o nome do artista quando da leitura da publicação de seleta de sua obra.



Capa de José Duarte T. de Castro – 2013.



Capa de Luciana Gobbo – 2014.

A capa de José Duarte T. de Castro para a antologia gregoriana de 2013 da Martin Claret apresenta jogo harmônico das iniciais em preto com destaque aos olhos do leitor pelo contraste com o fundo branco das duas faixas laterais da moldura vermelha empregada como fundo para o nome do escritor e para indicação do gênero integrante de sua obra, poemas. A capa de Castro (2013) com as laterais brancas equilibra-se para uma percepção por ser cor igual à empregada para indicar o gênero discursivo publicado e nome da editora. Uma leitura imediata dos elementos verbais composicionais da capa pode ter no branco o guia da sintaxe determinante da responsabilidade editorial assumida pela editora sem delegá-la a um autor da antologia. O destaque para o poeta está não apenas na singularidade da cor de seu nome em tom de marrom e na impressão ao centro e ao alto, mas também na ausência de um antologista indicado na composição do texto verbo-visual de apresentação do livro ao público. A capa de Luciana Gobbo à antologia de Seffrin (2014) apresenta tons de verde a preencher triângulos e quadrados formados pelo entrecruzamento caótico de linhas negras que formam asteriscos e cruces, retângulos, além de formas geométricas planas inacabadas na imagem e com extensão ao infinito como é característico

da linha como forma geométrica pura. As projeções externas à capa das linhas entrecruzadas em seu interior, quer se considere suas origens advindas de espaço externo à capa, quer se considere desdobradas da moldura preta, aplicada como fundo para o nome da publicação e do seu responsável editorial, estabelecem o inacabamento de formas quadriláteras e triangulares cujo fechamento perceptivo fica aberto à participação do leitor dessas mesmas extensões de retas a se inter cruzarem para além dos limites materiais do suporte físico da capa. A confluência interna de linhas constituintes dos lados de quadriláteros e triângulos faz a composição se equilibrar à percepção leitora quando se fundem as retas negras para formar o fundo situado sob o nome do poeta autor, sob a indicação da natureza da obra e sob o nome do responsável editorial por estabelecê-la. Há uma dinamicidade estabelecida pela percepção para a estaticidade do texto verbo-visual impresso, pois as linhas retas confluem para fazer sobressaltar o nome do poeta e a natureza da seleta de sua obra.

O trabalho de composição de capas de antologias é uma atividade de cunho crítico-criativo e histórico-didático de apresentação aos leitores de uma imagem autoral com a nota da concepção de autor imperante quando da composição do objeto editorial de seleção e republicação de mostra de uma obra a qual vai ao público sob força de texto com a incisão imediata sobre a percepção leitora da comunicação visual. Castro (2013) e Gobbo (2014) fazem o nome autoral Gregório de Matos figurar frente ao leitor em formas geométricas e cores harmônicas com trabalho elaborado com elementos fundamentais da sintaxe visual de retas, quadrilátero e triângulos com efeito de atualização da poesia gregoriana para a configuração do *design* da contemporaneidade de leitura de modo a produzir correspondente indicação da atualidade do poeta aos olhos do leitor. Sem apoio em elementos verbais de persuasão do leitor, o público é levado a ver, mesmo que negue o que aos olhos digam os elementos composicionais,

um poeta contemporâneo quando do ato de leitura das composições imagéticas, mesmo sem o nexos passível de ser construído com o contexto histórico da ausência de boca em imagem facial para com a proibição de protestar verificado na composição de Martins (1975) para a antologia de *Fritz Teixeira de Salles*; mesmo sem o apoio no nexos *memória literária*-arranjo floral perceptível na capa de Deslandes (1977) para o florilégio de Maria de Lourdes Teixeira. Tanto o trabalho de visual publicado pela *Martin Claret* quanto o elaborado para a *BestBolso* trazem em si a potencialidade de comunicar unitária e imediatamente do modo como a possuem os frontispícios de códices gregorianos: a forma já traz em si o sentido admitido a ser atribuído pelo leitor. Nas capas de 2013 e de 2014, percebe o leitor o anúncio de um poeta não circunscrito à cena histórica de elaboração de sua poesia, mas ao presente de leitura, não por marca de retórica orientação da leitura, mas pela presentificação sónica em *design* contemporâneo em associação com um nome autoral.

A compreensão de uma obra é processo infinito cuja perduração é gerada pela aplicação-interpretação da obra realizada pela atualização do passado sobre o presente de modo que o presente de leitura recorra ao passado de elaboração para lançar luz sobre uma obra a fim de proporcionar ao leitor a fruição estética. O processo hermenêutico, operado pelos antologistas, a fim de mediar o contato dos leitores com obra antológica, no intuito de permitir vivência de experiência estética do público leitor de obra poética, caso desconsidere a relação compreensão-intepretação-fruição, de modo a falhar em adequar essas variáveis do processo de leitura ao público a que se destina uma antologia, subtrai-se do poder de uma seleta de propiciar condições a leitores cuja experiência estética não será vivenciada pela impossibilidade mesmo de fundir o horizonte de elaboração com o horizonte de expectativa de recepção da obra literária. Se uma antologia nova surge especificamente “cuando se siente la necesidad de

actualizar la relación entre el pasado y el presente (STANTON, 1998, p. 21), então cada nova reunião de poemas de um escritor deve trazer marcas históricas indicativas de diferenciações relativas às anteriores provocadas por necessidades dos avanços crítico-teórico-didático no campo dos estudos literários dedicados à obra do autor cujos trabalhos sejam publicados segundo um corte de seleção. A intervenção dos editores deve ocorrer em obra antologizada para garantir esse ideal de ajuste público-intenção-funcionalidade-composição. Posto o fato de que “já é tempo de abandonar a visão ingênua de Gregório de Matos, o Pitoresco” (MARTINS, 1996, p. 87), conforme preconiza o crítico sobre a imagem do poeta construída nos estudos críticos à obra do poeta barroco, então é preciso apresentar Gregório de Matos como culto leitor de Camões e da Bíblia cuja relevância histórico-estética nas artes do século XVII faz com que seja retomado por poetas da contemporaneidade autodenominados neobarrocos. Como, em tese, “toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria” (REYES, 1962, p. 138), o triunfo do barroco e a instauração de Gregório de Matos no cânone literário brasileiro devem permanecer associados com reuniões da obra gregoriana capazes de situá-lo em nível de respeitabilidade mais além do que o permite a condição de um erótico experimentador de vivências sensuais uma vez que o processo de composição-circulação-comercialização de antologias é uma realidade inescapável no mercado editorial.

Inferências induzidas pelo trabalho de elaboração de capas de seletas gregorianas

A leitura das capas de antologias gregorianas possibilita a construção de algumas inferências induzidas a serem verificadas até o fim da pesquisa de história da leitura da poesia de Gregório de Matos. As evidências apresentadas pela mostra

estudada que permitiram as inferências podem ser refinadas pela ampliação de estudo teórico e pela ampliação do *corpus* analisado. Sob a premissa de que ver é uma experiência direta do homem em processo de procura por reforço visual para uma mensagem com informação visual, chegou-se às onze conclusões apresentadas segundo se reitera a seguir em esquema de acréscimo de informações às compreensões acima registradas.

1. Problematicar, em relato registrado em cada antologia gregoriana, os projetos gráfico-visuais das capas geraria maior rigor na elaboração de *designers* de apresentação de mostra poética

Não só a multiplicidade de informações necessárias à leitura de uma capa, como também a sua potencialidade de oferecer ensino sobre obra editada, sobre autor e sobre dados de cultura artístico-literária, exigem o registro de estudo das soluções visuais construídas pelos *designers* gráficos aplicados à criação de projetos verbo-visuais de apresentação de livros. Os elementos visuais escolhidos e os sentidos pretendidos-permitidos, assim como nexos para com demais elementos da composição antológica, poderiam ser sempre abordados seja por seus autores, seja por estudiosos convidados, pois, além de auxiliar os leitores, também legaria indicações para futuros projetos gráficos de outros capistas. A leitura de dados imagéticos associada com configuração de elementos fundamentais da comunicação visual (ponto, linha, cor, forma, textura, direção), principalmente de seletas de poeta com polêmica em torno de sua obra como é o caso Gregório de Matos, deve ser amplamente explicitada aos leitores para auxiliar no processo de recepção dos objetos literários compilados. A imposição consuetudinária de prática de registro descritivo, analítico, interpretativo da associação do nome do poeta com os elementos composicionais da capa e de sua configuração como texto verbo-visual com unidade comunicativa por certo geraria o surgimento de maior rigor na composição de antologias e na

elaboração de projetos gráficos para sua exposição à venda. A análise gráfica das capas de seletas gregorianas estudadas até este ponto da pesquisa de história de leitura da poesia de Gregório de Matos, por meio de apropriação da teoria de Jauss, revela essa inferência sobre auxílio necessário aos leitores. O nexos inter-semiótico, além disso, estabelecido a partir do estudo de Donis (2007), permite a compreensão de ser necessário estudo para indicar leitura de capas de antologias gregorianas, posto o fato de se tratarem de composições em sintaxe verbo-visual em nexos com polêmicas crítico-teóricas associadas à imagem de autor e de homem, assim como à recepção da obra do poeta barroco.

2. O legado de estudos explicativos das soluções de *design* para seletas barrocas orientaria aprimoramento do trabalho dos capistas

O mero registro do nome do capista, mesmo junto com referência de objeto fotografado, ou copiado por ele, ou com indicação da natureza de sua criação imagética (uma ilustração, por exemplo), é insuficiente para orientar o leitor no processo de recuperação da *gestalt*, assim como despreza o potencial das capas de seletas de um poeta constituírem, por si sós, uma história da leitura de uma poesia século a século. Principalmente em antologias, dado o caráter amostral da obra editada como menor parte de um todo de que foi selecionada, segundo critérios profícuos ou por ação parcial, partidário, unilateral, idiossincrático do recorte da obra poética, o registro mais detalhado do que permitiria o colofão auxiliaria o aprendiz e o aprimoramento do ofício de compor capas. Como, nem mesmo nesse espaço, possivelmente existente em seletas, observa-se registro de auxílio à leitura de capas de antologias gregorianas, percebe-se a pequena valorização do elemento textual de maior poder comunicativo de informações sobre o autor e sua obra a um leitor sujeito à imediatez da imagem em veicular informação. Como, nas antologias

apresentadas, inexistente indicação de papel, impressão, técnicas de montagem e escolha visual, operada para compor capas gregorianas, desperdiça-se a possibilidade de construir uma história do *design* com possibilidade infinitas de reutilização de escolhas bem sucedidas e de ruptura inventivas via recombinações de dados. Não havendo tais dados, menos ainda há informações sobre intenções e escolhas deliberadas para composição. Assim como, via de regra, antologias trazem estudo introdutório à leitora dos poemas, o estabelecimento de tradição normativa da necessidade de explicitar dados referentes às capas de seletas de forma suficiente para leitores conseguirem atribuir sentido ao que veem exigirá dos capistas maior esmero do que o demonstrado em parte de mostra estudada. Essa prática permitirá receber mediação para atribuir sentido e, na mesma medida, permitirá *designers* gráficos captar orientação para aprimoramento da prática de *design* de capas antológicas.

3. A leitura de capas exige dos leitores repertório cultural na mesma medida que os poemas barrocos, mas com a complexidade de depender de relação interssemiótica verbo-imagem a compreensão dos textos de apresentação imediata de reunião de poemas

O leitor exposto a uma capa de livro está posto em situação de construir inferência frente a texto verbo-visual de configurações passível de cercear liberdades de construção de leitura para as obras poéticas. Tal fato não implica a existência de um sentido imanente, mas a necessidade de o leitor deter repertório linguístico-cultural para estabelecer relações inter-semióticas dos elementos verbo-visuais com os dados demandados para efetivação do processo de atribuição de sentido. O caso Gregório de Matos de prática de compor antologias exige conhecimentos sobre cultura do barroco referentes à arquitetura, à escultura e à pintura seiscentistas. Conhecimento da biografia do poeta e capacidade de associação de elementos do livro com dados do contexto de

elaboração da mostra poética são exigidos do leitor, pois, válido tanto para o texto literário quanto para o imagético-visual, a composição somente vem a existir quando da atuação de leitura. A indicação de por qual razão e de que maneira são compostas as capas evitaria ocorrer equívocos de compor textos dificultadores da leitura poética se o leitor o estudar em maiores detalhes.

4. A composição visual de encenação primeira do texto aos olhos do leitor sempre influencia a leitura seja pela confirmação das impressões iniciais da capa quando da leitura dos poemas; seja pela negação das informações comunicadas-construídas, quando da leitura da capa, ao perscrutar antologias de obras poéticas

A publicação de mesma capa para uma conjunto de poemas ao longo do tempo pode gerar a limitação de não atualizar o *designer* de apresentação verbo-visual às técnicas de *design* gráfico ou de deixar o produto editorial com marca histórica em sua aparência. O preço, porém, do equívoco de republicar, com diferentes capas, mesma reunião de poemas, sem adequar os elementos composicionais ao texto verbo-visual de apresentação da publicação ao público, é o de lançar ao mercado objeto editorial sem congruência interna. A ocorrência desse fato mais confunde do que orienta o leitor devido à incoerência de haver elementos no entorno dos textos que não se comunicam entre si. Além da complexidade, inerente a todo texto verbo-visual, de exigir do leitor condições de estabelecimento de nexos em uma sintaxe de imagens e palavras, as antologias gregorianas são elaboradas por analogia ou com transposição de outras obras, por exemplo, objetos das artes plásticas de estética barroca. O enfrentamento dessa complexidade, por parte do leitor, imbuído em fazer leitura da capa de uma antologia, somente se justifica se tal processo se orientar pela hipótese de que o texto dirá algo sobre a obra. O investimento inicial faz haver a instauração de uma imagem da obra e do poeta cuja remoção posterior à leitura da capa exigirá

reinvestimento cognitivo. Como se deve cogitar a possibilidade de um leitor ser proativo no processo de estabelecimento de sentido, para além do atuar sobre o texto, na medida em que ele pode se acercar de dados no processo de estabelecimento de *gestalt* de texto verbo-visual; deve-se também considerar que disso pode resultar tanto compreensão como incompreensão, a depender dos elementos configuradores da composição, quando do estabelecimento de nexo da capa para com os demais elementos composicionais de uma seleta, assim como para com os textos reunidos. O estudo das capas de antologias permite perceber a exigência de buscar compreensão para as artes seiscentistas como indicativo da proatividade possivelmente operada pelos leitores para poder compreender uma capa principalmente pelo fato de não haver textos explicativos de sua composição nas edições de florilégios gregorianos.

5. Capas de antologias gregorianas podem realizar intenções crítico-didáticas se estiverem em unidade com demais elementos componentes de seleta para a qual haja sido projetada

O estudo das técnicas visuais, em suas estratégias de comunicação em capas de antologias, revela objeto verbo-visual de intenção publicitária de venda de produto editorial, elaborado para mercado de livros, sem perder de vista, em termos ao menos potenciais, a dignidade crítico-criativa que pode coexistir com nota mercadológica de persuasão do leitor para realizar compra. A função comunicativa da arte (Jauss) pode coexistir com a configuração para fruição estética em capas de antologias em seu comunicar quem é Gregório de Matos, qual natureza de sua obra ou do recorte da obra selecionado, qual público, em específico, é visado pela publicação, qual intenção dos editores com a publicação. Os dados podem ser comunicados em textos verbo-visuais de modo artístico e eficaz com conteúdo e forma (componentes básicos e irreduzíveis) do que está sendo expresso por meio de

comunicação visual com conteúdo vinculado à forma de modo às informações conteudísticas corresponderem à sua configuração. No processo de comunicação artística verbo-visual, potencialmente passível de ocorrer em capas antológicas, o conteúdo é afetado pela forma de maneira que as forças de conteúdo (mensagem e significado) são inseparáveis da forma (design, meio e ordenação) com um feito recíproco de articulador (designer, artista, arte-são) inseparáveis do receptor (público) (DONIS, 2007, p. 131). O zelo, portanto, pela configuração de uma capa de antologia, com prezar por articulá-la de modo unitário-coerente em associação com elementos internos a uma publicação antológica, diz respeito à efetivação de intenções editoriais de modo pertinente ao planejamento da obra com a complexidade de depender da ação leitora sua eficácia.

6. Os projetos gráfico-visuais de enfaixamento de poemas gregorianos tanto podem exercer função artístico-criativa para fruição dos leitores, quanto papel comunicativo-publicitário para venda de produto, concomitante ou alternadamente, conforme escolhas de composição verbo-visual

O estudo da escolha de quais elementos básicos utilizados num determinado *design* de capa e de que modo isso foi feito em relação “tanto com a forma quanto com a direção da energia liberada pela forma que resulte no conteúdo” (DONIS, 2007) permite revelar o potencial artístico-comunicativo, por vezes desperdiçado, por vezes otimizado, de que dispõem os capistas ao trabalhar texto de apresentação de mostra poética gregoriano-barroca. A forma de composição de uma antologia deve seguir a função para a qual se destina e seguir os conteúdos críticos, didáticos, teóricos por ela veiculados em associação com a mostra poética por ela delimitada de maneira que sua organização seja ajustada ao que pretende fazer no âmbito de uma comunidade de leitores. Se a organização de uma capa de antologia decorrer, não somente de sua função utilitária de objeto publicitário, destinado a fazer

venda de produto editorial, mas se for configurada em consonância com conteúdo expresso de modo a se verificarem escolhas compositivas do texto verbo-visual em consonância com o fim a que se destina segundo seus conteúdos veiculados por signo verbais e elementos visuais em composição total, tem-se em voga potencial materialidade criativa de objeto ao mesmo tempo estético e comunicativo, como é próprio da arte.

7. As capas de antologias gregorianas são leituras da obra poética a serem recuperadas pelos leitores em ação de atribuir sentido às configurações imagético-verbais e em vivências de levantar hipóteses aos textos poéticos; dois processos marcados por imediatez imagético-visual e esquemático-verbal em associação interssemiótica

Os antologistas, com a assunção da responsabilidade de conseguir estabelecer seleção declarada como composta pelos melhores poemas de um autor, efetuam papel de influenciador do gosto dos leitores. Como o prazer há de sempre se relacionar com escolha, com opção subjetiva, além de os antologistas poderem operar a realização prioritária de intenções didáticas, crítico-acadêmicas; pode-se considerar, em uma abordagem da recepção estética, a atuação intersubjetiva de antologistas e leitores quando da orientação de leitura exercida por edição de mostra poética por meio de sua capa. Autores de antologias, como leitores especializados, podem se aplicar a fazer o gosto de leitores não iniciados em certo *corpus* literário, de sorte que, como fazedor de gosto, são, ao mesmo tempo, atuantes leitores e, como escritores, um leitor-escritor. O papel de leitor de preencher lacunas imaginativas quando do contato com o texto pode está condicionadamente baseado em complexa relação com as expectativas convencionais cristalizadas na capa, com a força inexorável e imediata da comunicação visual. O papel do antologista de apresentar a obra de um poeta e selecionar um *corpus* de seu trabalho artístico termina por diminuir lacunas com correlata diminuição da liberdade e da

dificuldade de leitura, que pode ser legítimo ou ilegítimo atuar segundo pode constatar uma análise crítica desse trabalho.

8. As capas são capazes de revelar critérios de seleção e opções críticas responsáveis por instaurar imagem autoral do poeta do barroco brasileiro

Há, nas capas de seletas, explicitação de dados reveladores dos critérios de composição editorial adotados por antologistas. Os determinantes da configuração de uma antologia são os mais variados, desde questões de ordem comercial, até aspectos de natureza moral, passando por critérios de rigor metodológico. Gregório de Matos entra no rol dos poetas escolhidos para antologias cuja composição tenta ilustrar “o melhor” do fazer poético em língua portuguesa. O satírico barroco figura na capa com destaque entre os poetas escolhidos por critério temático adotado para elaborar a *Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Mattoso*, organizada por Alexei Bueno (2004). O poeta baiano tem sempre número garantido nas coleções destinadas divulgar obras literárias ao público em geral, lançadas para fins comerciais, como a antologia *Gregório de Matos: os melhores poemas do “Boca do inferno”, o primeiro poeta maldito brasileiro*, organizada por Higinio Barros (2011), e a *Antologia poética* de Gregório de Matos, organizada por Walmir Ayala (1991; 1997), publicada pela Ediouro com capas diferentes durante a década de 1990. A elaboração antológica exerce a funcionalidade de situar recepção de um trabalho poético de modo a permitir aos leitores poderem perceber a relevância atribuída por editorialista à obra completa de autor frente à história literária.

9. As capas têm o potencial de interferir no processo hermenêutico com a singularidade de poderem atualizar a leitura para o momento de lançamento de produto editorial ou de remeterem o leitor à época da cena primeira de elaboração-leitura da obra selecionada, de forma que as capas,

em conjunto, revelam uma história de recepção da obra de Gregório de Matos

Para a teoria da recepção desenvolvida por Jauss, o trabalho hermenêutico do texto literário é operado pelo leitor para fruição estética via experiências com a *poiesis*, a *katharsis* e a *aisthesis* por meio da fusão dos horizontes, não apenas o do leitor com o do texto; mas com as diferentes leituras de história da recepção de uma obra. Uma antologia pode ser instrumento de encontro para os horizontes da época de produção, do momento de leitura e das diversas recepções de um texto poético se iluminarem mutuamente. Dessa forma, uma edição antológica pode desempenhar um papel singularmente seu de auxílio para a fruição estética, para o aprendizado literário, para o desenvolvimento da capacidade de leitura, para a educação do intelecto, proporcionados por obra literária quando da vivência das três experiências fundamentais da fruição estética. A compreensão do uso da expressão visual nas capas de antologia como elemento de influência do papel de uma edição de seleta no diálogo operado na sucessão de horizontes de leitura (a recepção) e como resposta interpretativa para textos mediados historicamente em uma sequência faz ver a relevância das composições verbo-visuais de apresentação de mostra poética. Como lugar de fusão dos vários horizontes à vista de uma obra, uma antologia é espaço para registro de avanços e de retrocessos, para levar leitor até onde não conseguiria em fruir *poiesis*, vivenciar *katharsis* e experimentar *aisthesis* sem auxílio dos antologistas. Caso uma capa seja dissonante quanto a esse possível implemento na recepção da obra que uma antologia pode proporcionar (por exemplo, por repetições mecanizadas de clichês crítico-biográficos), como é o primeiro elemento do entorno dos textos com o qual o leitor se depara, ela pode prejudicar não só a eficácia de uma publicação proporcionar alargamento da compreensão da obra de Gregório de Matos,

como também a possibilidade de um leitor fruir a *poiesis* para viver a *aisthesis* e a *katharsis*.

10. As capas têm o condão de fundir a cena primeira de circulação com o horizonte de expectativa de leitura poética por meio do retorno do barroco de forma atualizada pelo *designer* projetado

A leitura dos textos de apresentação das seletas faz surgir a questão de como trazer o barroco para capas antológicas gregorianas sem restringir a percepção do leitor a fechar imagem de responsável autoral circunscrito à cena primeira de leitura da poesia elaborada à época de colonização político-econômica. A possivelmente inferível intenção de criar capas barrocas por meio de aproveitamento de imagem de artes plásticas seiscentista pode chegar até a ser obstáculo à compreensão da *poiesis* gregoriana. A diversidade da estrutura do modo visual empregado em capas gregorianas mostra que a adoção de método de composição com vista à reprodução mecânica do meio ambiente não constitui boa expressão visual. A associação, pois, de imagens de marginália arruaceira, de templos barrocos, assim como de esculturas sacras e de reprodução pictóricas ao nome do poeta, ou a exploração de dados imagéticos sensuais em sintaxe visual com o nome Gregório de Matos, gera preconceitos reducionistas, ou mesmo equivocados. Falha na composição de capa implica não somente dificultar a fruição estético-intelectual dos leitores como mesmo ineficácia no cumprimento de papel para o qual se destina a publicação. Um exemplo de limitação no atendimento de possível intenção pragmática de seleta é incapacidade de permitir aquisição de aprendizado a ser aferido em exame de avaliação institucional de conhecimento literário como o Exame Nacional do Ensino Médio do Ministério da Educação ou um exame de seleção para ingresso em instituição de ensino superior.

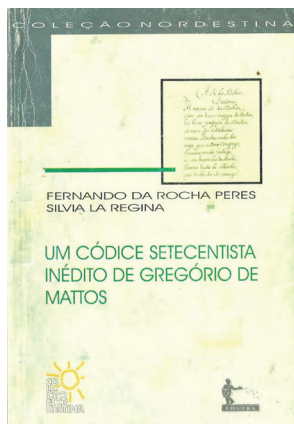
11. O trabalho verbo-visual de composição de antologias gregorianas pode atualizar a leitura da poesia barroca

A eficácia no trabalho de capistas pode ser atingida ao se conseguir elaborar composição verbo-visual para apresentação da obra gregoriana como legado cultural ainda com potencial para gerar o prazer da leitura poética por sua contemporaneidade e com indicação de ser legado do barroco brasileiro a obra selecionada com a responsabilidade autoral de Gregório de Matos. À falta de um projeto visual capaz de atingir essa dupla função, segundo observado, ocorre de se construir *designer* de atualização da obra de Gregório de Matos por meio do trabalho com cores e formas em associação tal que se constitua projeto gráfico vinculado com a cena histórica atual de leitura e não com a época de primeira circulação da obra gregoriana. A análise gráfica dos frontispícios e das capas de antologias gregorianas constata trabalho criativo de quebra da “falsa dicotomia: belas artes e artes aplicadas” pelo fato de que a equívoca diferenciação do utilitário em relação ao puramente artístico não se sustenta frente a capas, ao mesmo tempo, tanto exemplares verbo-visuais de publicidade da edição de obras gregorianas, quanto de “grande motivação para produção do belo” (DONIS, 2007). Os editorialistas que desprezam esse duplo caráter, utilitário e estético, fazem a criação de capas de antologias gregorianas decair em se tornar trabalho mecanizado de repetição dos clichês biográficos e críticos sem a busca por uma forma capaz de acompanhar o conteúdo de intencionalidade com que deseja atingir o público o trabalho de editoração.

Considerações finais: retorno aos códices

Gregório de Matos volta a ser poeta de códice não mais com risco de ter mostra poética perdida por se tratar de manuscrito elaborado pelo esforço artesanal de algum escriba para si ou por encomenda. Retomada integral de antigo manuscrito

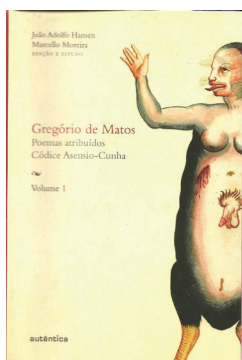
publicado por trabalho editorial, por esforço acadêmico institucional, faz circular códice resultado de trabalho de Fernando da Rocha Peres e Silvia La Regina. A *coleção nordestina* apresenta ao público antologia secular, com “ilustração da capa” de uma “folha do manuscrito setecentista (1762) de Gregório de Matos” para o trabalho de *Fernando da Rocha Peres e Silvia la Regina, um códice setecentista inédito de Gregório de Matos* publicado pela Universidade Federal da Bahia no ano 2000 com capa de Josias Almeida Júnior. Em capítulo dedicado a pensar a leitura antológica da poesia gregoriana nos ano 2000, é pertinente uma reflexão sobre a representatividade da leitura apresentada por Peres e Regina (2000) para a poesia gregoriana em estudos biográficos e críticos apresentados por ocasião de trabalho de editoração do Códice RBM, assim chamado por haver pertencido a Ruben Borba de Moraes, livro encadernado em couro e grafado com impressões de letras em ouro, integrante da biblioteca de José Mindlin no ano 2000 (PERES; REGINA, 2000, p. 55).



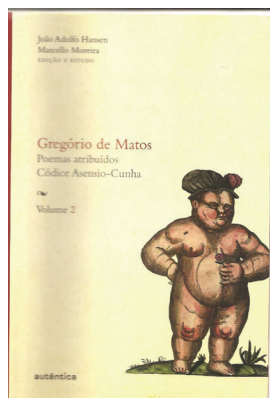
Capa de Josias Almeida Júnior – 2000.

O trabalho de edição crítica do códice Asencio-Cunha Ferreira organizada por João Adolfo Hansen e por Marcello Moreira tem os quatro primeiros volumes com poemas e o quinto

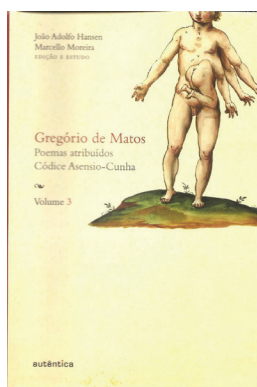
com estudo crítico em 2014 pela editora Autêntica. O nome Gregório de Matos circula associado com imagem de figuras das imagens de capa com trabalhos de Ulisse Aldrovandi, naturalista falecido no início do século XVII. As imagens das capas não estão na edição do códice editado pela *Autêntica*. As ilustrações dos documentos originais estão descritas em textos introdutórios de cada volume. Gregório de Mattos permanece no cerne de debate sobre cânone literário brasileiro, com sua fixação em permanente pressão para mobilidades, exclusões, inclusões por força de descobertas investigativas, de renovação crítica, reformulação historiográfica e de representatividade de obras.



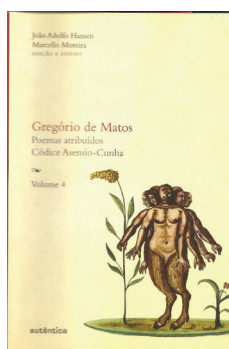
Capa volume 1 – Diogo Droschi (sobre imagem de Ulisse Aldrovandi).



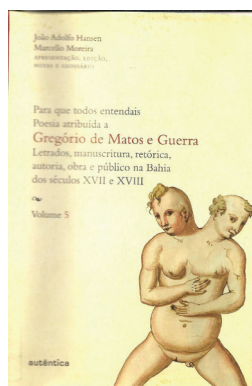
Capa volume 2 – Diogo Droschi (sobre imagem de Ulisse Aldrovandi).



Capa volume 3 – Diogo Droschi (sobre imagem de Ulisse Aldrovandi).



Capa volume 4 – Diogo Droschi (sobre imagem de Ulisse Aldrovandi).



Capa volume 5 – Diogo Droschi. (sobre imagem de Ulisse Aldrovandi).

Com o retorno ao códice praticado pelos editorialistas eruditos, o nome Gregório de Matos é anunciado em jornal de circulação nacional para divulgação do conjunto de livros:

**Poemas de Gregório de Matos
acompanham hierarquia colonial**

São Paulo

14/06/2014 02h06

Diferente de outras edições, a coleção Gregório de Matos evitar extrair e reagrupar poemas. “mantivemos a disposição inicial, tal como foi pensada no século 18”, diz Marcello Moreira. Pela ordem, vêm primeiro os poemas de “louvores e vitupério à nobreza”. Depois, “louvores e vitupérios aos agentes da Igreja Católica, clérigos e freiras”. Por fim, os poemas “dedicados Às mulheres, algumas de qualidade, outras, não”. Entram aí “as putas da Bahia, que merecem castigo, a Babu, a Andresona”.



*Ilustração de manuscrito do séc. 18 que reuniu poemas de
Gregório de Matos, supostamente (reprodução).*

Uma passagem: “Putá Andressona [...] Tu te finges não
ser senão honrada,/ E nunca eu vi mentira mais provada [...]”
Entram na tua casa a seus contratos/ Frades, Sargentos, Pajens, e

Mulatos,/ Porque é tua vileza notória,/ Que entre os homens não achas mais que escória”.

A sequência dos poemas “faz uma encenação de toda a hierarquia” colonial, diz João Adolfo Hansen, questionando edições contemporâneas que recortam e alteram a ordem, como a de James Amado (Record, 1990).

“Ele escreveu texto dizendo que Caetano Veloso era cavalo do exu Gregório”, critica. “Vi na Bahia o movimento negro dizendo que Gregório era abolicionista”.

O quinto volume da coleção traz um longo ensaio de Hansen e Moreira, em que detalham não as opções da edição, mas as diferenças com a crítica literária hoje predominante sobre Gregório de Matos e Guerra. (NS)⁷

Referências

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. O leitor de Gregório de Matos. In: _____. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. p. 275-308.

AYALA, Wlamir; AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Antologia poética de Gregório de Matos*. São Paulo: Ediouro, s/d.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Apresentação. In: MATOS, Gregorio de. *Antologia poética: Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991. p. 7-15.

BARROS, Higino. Introdução. In: GUERRA, Gregório de Matos. *Gregório de Matos: Antologia – os melhores poemas do “Boca do Inferno”, o primeiro poeta maldito brasileiro*. Porto Alegre: L&PM, 2011. p. 9-24.

7 Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1470167-poe-mas-de-gregorio-de-matos-acompanham-hierarquia-colonial.shtml>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *Do florilégio à antologia da poesia brasileira da invenção: uma reflexão sobre o paradigma da história da literatura brasileira revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 43-53, out. 1995. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: set. 2012.

DIAS, Ângela Maria. *Gregório de Matos: sátira*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

DIMAS, Antônio. *Gregório de Matos: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1980.

GUERRA, Gregório de Matos e. *Os melhores poemas do “Boca do Inferno”, o primeiro poeta maldito brasileiro: antologia*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011 (Seleção e notas de Higino Barros).

_____. *Poemas satíricos*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. *Poesias selecionadas*. São Paulo: FTD, 1993. Coleção Grandes Leituras.

_____. *Poemas*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. *Poemas*. São Paulo: FTD, 1993. Coleção Grandes Leituras.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e Bahia do século XVII*. Campinas: Ateliê; Editora da Unicamp, 2004.

_____; MOREIRA, Marcelo. *Gregório de Matos: poemas atribuídos Códice Asencio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 5.v.

HELLER, Steven. Prefácio. In: MELO, Chico Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Nayfy, 2011.

IVINS JÚNIOR, Willian M. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo, 1975.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação (história da literatura como provocação)*. Portugal: Vega, 1993. Tradução de Teresa Cruz (Coleção Passagens).

_____. An interview with Hans Robert Jauss. *New Literary History*, v. 11, n. 1. p. 83-95, 1979b. Interview to Rien T. Segers. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/468872>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

_____. Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979. p. 43-61 (Coleção Literatura e teoria literária v. 36. Tradução de Luiz Costa Lima e de Peter Naumann).

_____. Interview/Hans Robert Jauss. *Diacritics*, v. 5, n. 1, 1975 (Spring, 1975).

_____. L'esthétique de la réception: une méthode partielle. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. p. 266-287.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979a. p. 63-82 (Coleção Literatura e teoria literária v. 36. Tradução de Luiz Costa Lima e de Peter Naumann).

_____. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. The identity of the poetic text in the changing horizon of understanding. In: MARCHOR, James L.; GOLDSTEIN, Philip (Org.). *Reception study from literary theory to cultural studies*. New York: Routledge, 2001. p. 7-28.

_____. The theory of reception: a retrospective of its unrecognized prehistory. In: COLLIER, Peter; GEYER-RYAN, Helga. *Literary theory today*. Ithaca, New York: Cornell University Press. S. D. p. 53-72 (Tradução de John Whitlam).

_____. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1994 (Tradução Sérgio Talaroli).

JAUSS, Hans Robert. Interview/Hans Robert Jauss. *Diacritics*, v. 5, n. 1, p. 53-61, 1975 (Spring, 1975). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/464722>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979a. p. 63-82 (Coleção Literatura e teoria literária v. 36. Tradução de Luiz Costa Lima e de Peter Naumann).

_____. Petite aplogie de l'expérience esthétique. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. p. 135-172 (Collection Tel Tradução de Claude Maillard).

_____. The identity of the poetic text in the changing horizon of understanding. In: JÚNIOR ARARIPE, Tristão de Alencar (Org.). *Gregório de Matos*. Obra crítica. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1960, v. 2 (1888-1894), p. 389-349.

LA REGINA, Silvia. Manuel Pereira Rabelo, autor de A vida do Doutor Gregório de Mattos: um fantasma da literatura brasileira. *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 33-34, p. 169-198, 2006.

MALARD, Letícia. *Poemas de Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998 (Coleção Leitura, 1).

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução Silvana Garcia. São Paulo, Edusp, 1997.

MARTINS, Wilson. Gregório de Matos, Pitoresco. In: _____. *Pontos de vista (crítica literária)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994. p. 276-280, v. 8.

MATOS, Gregório de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991 (Coleção Prestígio).

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifoha, 1997 (Coleção Biblioteca Folha 27).

MATOS, Gregório de. *Os melhores poemas do “Boca do inferno”, o primeiro poeta maldito brasileiro*. Porto Alegre: L&PM, 2011 (Coleção L&PM Pocket 175).

MELO, Chico Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Nayfy, 2011.

OLIVEIRA, Domingos de; ALVES, Júlio; PORTUGAL, Jorge. *Poesia satírica*: Gregório de Matos. Salvador: Correio da Bahia, S/D (Coleção Biblioteca Vestibular).

PERES, Fernando da Rocha; REGINA, Silvia LA. *Um códice setecentista inédito de Gregório de Mattos*. Salvador: EDUFBA, 2000 (Coleção Nordeste).

PINHEIRO, Olímpio. Azulejo colonial luso-brasileiro: uma leitura plural. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Barroco memória viva: arte sacra colonial*. São Paulo: UNESP, 2005. p. 118-145.

PÓLVORA, Hélio. *Para conhecer melhor Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

REYES, Alfonso. Teoría de la antología. In: _____. *La experiencia literária*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. p. 137-141 (Obras Completas de Alfonso Reyes XIV).

SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Gregório de Matos Guerra: a barroca eternidade do fortuito e do circunstante. In: GUERRA, Gregório de Matos. *Poesias selecionadas*. São Paulo: FTD, 1993. p. 9-15.

STANTON, Anthony. Tres antologias: la formulación del canon. In: _____. *Inventores de tradición: ensaios sobre poesia mexicana moderna*. México: Fónodo de Cultura Mexicana, 1998. p. 21-60.

THIBAULT-LAULAN, Anne-Marie. *Imagem e comunicação*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

TOBA, Francisco. *O mapa do labirinto: inventário testemunhal da poesia atribuída a Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Secretaria de cultura e Turismo, 2001. Coleção Bahia: prosa e poesia. 2 v.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilegio da poesia brasileira ou collecção das mais notáveis das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio historico sobre as letras no brazil*. Lisboa: imprensa nacional, 1850. Tomo I.

WISNIK, José Miguel. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. São Paulo: Cultrix, 2009.

WÖLFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

A PRESENÇA DO DISCURSO TEOLÓGICO MÍSTICO NO DISCURSO LITERÁRIO NA OBRA *CÂNTICO ESPIRITUAL* DE SÃO JOÃO DA CRUZ

Cyro Leandro Morais Gama¹(UFRN)

Introdução

O presente artigo sob o título “A presença do discurso teológico místico no discurso literário na obra *Cântico Espiritual* de São João da Cruz” tem como objetivo mostrar a relação entre literatura e teologia, que é bastante significativa, pois desde sempre o homem buscou na literatura a inspiração para a construção de suas obras poéticas. Diante disso, percebe-se que a literatura é um campo aberto a outras correntes de estudo, uma vez que as suas obras sempre estão ligadas a outras esferas do conhecimento, como a Teologia, a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia etc.

Dessa forma, nota-se que a relação entre literatura e teologia vem de muitos anos, já que podemos perceber as suas marcas até mesmo nos salmos das sagradas escrituras. Dado o exposto, percebe-se que desde sempre o homem recorreu à literatura com a finalidade de transmitir seus conhecimentos religiosos.

1 Aluno do curso de mestrado em Literatura Comparada, PPgEL/UFRN, sob a orientação do Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima.

Com o reinado de Felipe II no século XVI, a Espanha se converteu em um país muito católico e contra a reforma protestante. A partir desse pretexto surgiu então a literatura ascética e mística. Isto é, uma literatura voltada para Deus. E entre os escritores desse tipo de literatura se destacaram: São João da Cruz e Santa Teresa de Ávila.

São João da Cruz, por sua vez, foi um grande poeta da literatura espanhola do século XVI. Utilizou-se da lírica na construção de poemas de cunho teológico místico. Por isso, suas obras apresentam uma mescla entre a lírica utilizada naquela época e o sagrado.

Desse modo, o presente artigo tem por finalidade fazer uma análise da obra *Cântico Espiritual* de São João da Cruz. Nela, o autor se utiliza de uma linguagem teológica mística para explicar o caminho espiritual que o homem deve percorrer até chegar à união com o seu criador, união essa chamada pelo santo de matrimônio espiritual. Em razão disso, faz-se necessário investigarmos a presença do discurso teológico místico no discurso literário, descrevendo de maneira minuciosa como acontece essa união entre literatura e teologia mística na obra.

O diálogo entre Literatura e Teologia

Nota-se que a relação entre teologia e literatura é muito antiga, pois podemos perceber as suas marcas nos salmos bíblicos, que são poemas que foram escritos por volta de 1000 a 333 a.C. Com isso, percebemos que desde a antiguidade o homem recorreu à literatura para transmitir seus conhecimentos religiosos.

Mas, como mostra Gonçalves (2008), literatura não é uma ciência, por isso ela não se preocupa em descrever fatos reais e comprováveis. Já a teologia, segundo ele, é uma ciência e se preocupa com a veracidade dos fatos. Então, surge o seguinte

questionamento: Como podem dois conhecimentos distintos se unir?

Segundo o autor, “pode-se afirmar que a literatura possui referência com a verdade, pois ela, ao imaginar pelo falso, traça um caminho de afirmação da verdade” (GONÇALVES, 2008, p. 25). Em outras palavras, embora a literatura não se preocupe em descrever a realidade, assim como faz a ciência, isso não quer dizer que ela não transmita a verdade. Pois essa verdade pode ser ensinada ou mostrada através de uma linguagem simbólica, metafórica, de interpretação ampla para o indivíduo em geral.

Podemos, portanto, afirmar que a obra literária seria então metáfora da realidade. Sendo assim, ela faz também referência à verdade. E dando continuidade a essa reflexão sobre a verdade contida na literatura, Gonçalves (2008, p. 27) mostra que:

Do ponto de vista metafísico, a verdade é única, mas está oculta, existindo diversos caminhos para desvendá-la, tais como: beleza, ciência, literatura, filosofia, religião etc. Cada um deles contempla um aspecto da verdade, sem que nenhum deles resuma a totalidade da mesma. A teologia, que busca a verdade, pode relacionar-se com esses caminhos descritos para chegar ao conhecimento de Deus.

Nesse contexto, nota-se que a literatura pode ser um meio pelo qual a verdade pode ser desvendada. E esse meio seria de suma importância para o diálogo entre literatura e teologia, uma vez que a teologia busca a verdade.

Gonçalves (2008) mostra que a revelação divina se dá através de situações humanas, em vista disso, tudo que é humano torna-se importante para a teologia. Por esse motivo, percebe-se que as situações da vida humana interessam a ela. Porém, vale salientar que não compete à teologia estudar o comportamento

humano, como fazem outras ciências, mas cabe a ela refletir sobre o ato de crer, que é algo inerente ao ser humano.

Assim como a literatura e a teologia possuem um discurso sobre o humano, fica claro, então, que isso pode ser algo convergente para que ocorra um diálogo entre essas duas esferas do conhecimento. Sobre isso, Rosseau (1976, p. 43) diz que:

A experiência cristã não é independente da experiência humana, na qual se insere, nem da cultura do tempo; está em correlação com a experiência vivida dos não crentes contemporâneos. Somos, por isso, levados a estender a exploração a todo o conjunto da literatura e a procurar o significado teológico de toda e qualquer obra literária.

Segundo o autor, podemos até mesmo encontrar esse diálogo em qualquer obra literária, uma vez que essas obras refletem sobre o ser humano. Desse modo, vale ressaltar o que diz Manzatto (1994), que a literatura é antropocêntrica, pois ela faz sempre referência ao homem em suas obras. E por ela apresentar esse antropocentrismo é que a teologia se interessa em dialogar com a mesma.

Já Magalhães (2009), no seu discurso sobre teologia e literatura em diálogo, assegura que a teologia como ciência não busca adquirir nenhum conhecimento extra com a literatura, mas encontra nela um meio eficaz de transmissão de suas verdades defendidas. E ele mostra, ainda, que os vestígios da herança religiosa nos poemas e romances vão além dos aspectos estéticos do texto, colocando-nos, assim, diante de temas fundamentais da própria vida humana e de seus conflitos. Dessa maneira, nota-se que a teologia não busca na literatura apenas valor estético para embelezar seus textos, mas essa relação vai além porque os textos religiosos refletem a vida humana e os seus conflitos.

Diante disso, compreende-se que ao falar do humano a literatura de fato interessa à teologia. E Magalhães (2009, p. 217) diz que:

Literatura e religião se confundem, pois ambas expressam o corriqueiro, as firulas e mesquinhez do cotidiano, ao mesmo tempo que puxam para o insondável, para algo que nenhuma atitude reprodutora da satisfação cotidiana conseguirá atingir [...].

Nesses termos, entende-se que tanto a literatura como a religião expressam os aspectos da vida cotidiana. Assim como, também, ambas possuem um caráter enigmático, o qual nos leva a uma reflexão sobre algo que sozinhos não conseguiríamos perceber. No entanto, Magalhães (2009, p. 229) adverte mostrando que:

A Literatura é concebida um valor teológico porque ela pode apresentar possibilidade de compreensão do mundo no qual a teologia deseja se encarnar, mas nela não é reconhecida uma consistência teológica, porque não apresenta nada que altere o percurso divino e revelador da encarnação.

Enfim, como pontua Gonçalves (2008, p. 36): “a literatura é uma arte e não uma necessidade de ser utilizada para se chegar a uma visão teológica”. Pois a sua função como arte é outra. E a ela não cabe trazer nada de novo para a teologia, mas pode ser um meio eficaz para uma transmissão e difusão de uma mensagem de cunho teológico.

Vida e obra de São João da Cruz

João de Yepes (São João da Cruz), religioso carmelita², nasceu no ano de 1542, em Fontiveiros, província da cidade de Ávila, na Espanha. Aos 21 anos de idade, ele entra para o noviciado dos carmelitas onde recebe o nome de Frei João de São Matias.

Após a conclusão dos seus estudos de filosofia e teologia, ele foi ordenado sacerdote em Salamanca, no ano 1567. Em 1568, junto com Santa Teresa de Ávila, inicia a reforma do Carmelo, tendo poucos seguidores de início. E foi, também, nessa época que ele trocou o nome para Frei João da Cruz.

Embora essa reforma tenha sido positiva, porque proporcionou uma vida mais intensa de oração, e também de austeridade para Ordem Carmelita, São João da Cruz não foi compreendido no começo e, por isso, foi muito perseguido pelos seus confrades. Foi levado no ano de 1577 ao cárcere conventual de Toledo³, onde permaneceu por alguns meses encarcerado até a sua fuga, no ano de 1578, para Andaluzia.

Mesmo estando preso no cárcere, São João da Cruz deu início à sua produção literária, pois com a ajuda de um carcereiro amigo, ele conseguiu um pouco de papel e começou a escrever suas primeiras obras: *Cântico Espiritual* (1578), *a Fonte* (1578) e os *Romances* (1578). Logo, “compõe seus primeiros versos nas piores condições físicas e psíquicas que se possam imaginar” (RUIZ, 1995, p. 29).

2 A Ordem Nossa Senhora do Monte Carmelo (Carmelitas), da qual fazia parte São João da Cruz, foi fundada no século XII, pelo ermitão francês São Berthold.

3 Segundo Ruiz (1995), o cárcere de Toledo servia de punição para os carmelitas que desobedeciam às normas do Carmelo. Dessa forma, aquele que fosse de algum modo contra os princípios da Ordem Carmelita, era posto em uma cela estreita e sem comunicação. Apenas outro religioso era encarregado de ser carcereiro e vigiar o preso. No caso de São João da Cruz, ele foi preso não por ter feito algo de errado, mas porque os seus superiores eram contrários a sua ideias de reformular o Carmelo.

Os anos entre 1578 e 1588, segundo Ruiz (1995), foram os mais fecundos e ativos de toda a sua vida, visto que durante esse período ele desenvolveu muitos trabalhos, como administração e construção, direção espiritual, viagens e a elaboração de seus escritos.

Em Granada, cidade de Andaluzia, onde o santo viveu mais tempo, ele redigiu e concluiu as suas quatro grandes obras: *Noite Escura* (1578), *Subida do Monte Carmelo* (1578-1585), *Chama de Amor Viva* (1582-1584) e *Cântico Espiritual* (1584-1586).

Como enfatiza Rodríguez (2009, p. 33, tradução nossa), nas obras de São João da Cruz, “poesia e vivências místicas se identificam”, visto que seus escritos possuem uma beleza estética e são produzidos a partir de uma vivência mística. Além disso, nos seus escritos, “destacam-se os temas comuns, que invadem todos os seus livros: união com Deus, cruz de Cristo, sentido e espírito, fé, amor, esperança, desejo, negação, recolhimento, contemplação [...]” (RUIZ, 1995, p. 51).

Ademais, podemos encontrar em seus escritos um caráter autobiográfico, como pontua Ruiz (1995, p. 61): “Certamente, a alma-esposa de seus poemas não é um ser imaginário. Esta figura lírica tem todos os traços de uma projeção autobiográfica”. Assim, podemos perceber que seus textos são um reflexo de algo vivido e experimentado por ele mesmo.

As obras crucianas são carregadas de um discurso teológico místico. Discurso esse que enfatiza a busca do homem por Deus até a sua total união com Ele. E essa busca é representada por três vias, vias essas que constituem três etapas que o homem deve percorrer para alcançar essa união.

Segundo Haro (1988), essas três vias estão divididas da seguinte maneira: a via purgativa (constitui a primeira etapa do caminho místico e pode ser conhecido também como um domínio da ascética porque mediante a penitência a alma se esforça para

desprender-se das coisas terrenas e busca somente a presença de Deus); a via iluminativa (a alma já participa da experiência mística, ou melhor, ela se encontra purificada do pecado e já iluminada está pronta para receber a presença de Deus); a via unitiva (representa o grau mais perfeito de união entre a alma e Deus, em outras palavras, seria um matrimônio espiritual).

É notório lembrar que as suas obras são uma mescla que envolve a *Bíblia*, a doutrina da Igreja Católica, a teologia, a filosofia, sua formação intelectual, a literatura espanhola do século XVI e, acima de tudo, suas experiências de vida e religiosa.

Outra marca importante nos seus poemas, como mostra Souza (2008), é que eles possuem uma lírica igual à utilizada por Garcilaso e Boscan, escritores importantes do renascimento espanhol.

Após a sua morte, no ano de 1618, foram editados pela primeira vez os seus escritos. Em 1675, São João da Cruz foi beatificado pelo Papa Clemente X e, posteriormente, em 1726, foi canonizado pelo Papa Bento XIII. Mais tarde, no ano 1926, o Papa Pio XI o proclamou como Doutor Místico da Igreja Católica ⁴. E devido a sua rica poesia lírica, no ano de 1952, foi proclamado como padroeiro dos poetas espanhóis.

Contexto histórico e literário

Com a conclusão do Concílio de Trento⁵, a Espanha, sob o domínio de Felipe II, converteu-se no país mais católico

4 O título Doutor da Igreja é conferido a alguns santos que contribuíram em conhecimento doutrinal para a Igreja. No caso de São João da Cruz a sua contribuição foi no campo da teologia mística.

5 O Concílio de Trento, também conhecido como Concílio Contrarreforma, foi realizado entre os anos de 1545 a 1563, e teve como objetivo reformar a Igreja Católica para enfrentar a reforma protestante.

do mundo e contrário à reforma protestante desenvolvida por Martinho Lutero.

Por isso, ao fazermos uma análise do contexto histórico daquela época, podemos notar que uma das marcas do reinado de Felipe II foi a predominância de um forte sentimentalismo religioso, visto que a religião passou a ocupar um lugar de destaque no governo de Felipe II, influenciando setores como as artes, em especial a literatura.

Portanto, a literatura religiosa desse período pode ser dividida em literatura ascética e mística. A literatura ascética se fundamentava em uma descrição de como chegar à perfeição moral para que a alma alcançasse dessa forma a sua salvação. Já a literatura mística se preocupava em descrever os fenômenos que ocorriam com os místicos que estavam em íntima união com Deus e era composta por três vias, como já foi mencionado anteriormente.

Vale ressaltar também que a ascética corresponde a uma parte da mística. Mas nem todos os ascéticos chegaram a ser místicos. E os dois grandes escritores místicos da literatura espanhola renascentista foram: São João da Cruz e Santa Teresa de Ávila.

Análise da obra *Cântico Espiritual*

São João da Cruz escreveu 31 canções do poema *Cântico Espiritual* quando estava no cárcere de Toledo, no ano de 1578. E entre os anos de 1584-1586, finalizou a obra, acrescentando outras canções que somaram o número de 40. Conforme Souza (2008, p. 79): “com o *Cântico* se abre e se fecha a carreira literária de São João da Cruz”, uma vez que essa foi a primeira e última obra dele.

O título *Cântico Espiritual* foi dado pelo Frei Jerônimo de São José no ano de 1630. E esse nome permanece até os dias

atuais. São João da Cruz, por sua vez, referia-se ao poema como *Livrinho das Canções da Esposa*.

Esse poema também sofreu algumas modificações pelo autor, pois, segundo Ruiz (1995), no primeiro escrito, conhecido como *Cântico A*, a obra só tinha 39 estrofes e possuía um tom mais lírico, breve e espontâneo. Já no segundo, conhecido como *Cântico B*, acrescenta-se a estrofe de nº 11, como também é alterada a ordem de algumas estrofes e ampliado o comentário das 40 canções. Em consequência disso, essa última versão do poema possui um caráter mais doutrinal e pedagógico do que a primeira. Além disso, a obra foi escrita para as Irmãs Carmelitas Descalças, ramo feminino da congregação à qual o autor pertencia.

Segundo Sciadini (2004), a obra pode ser considerada a autobiografia de São João da Cruz, uma vez que o mesmo deixa transparecer nos versos suas experiências místicas. Nota-se, ainda, que a obra apresenta uma estética bem definida, visto que, conforme a métrica espanhola, o poema é constituído por uma lira de rimas perfeitas, com estrofes de 5 e 7 versos de 7 e 11 sílabas.

Além desse fator, em *Cântico Espiritual*, São João da Cruz utiliza-se de um conteúdo teológico místico. E esse conteúdo é representado por três vias, vias essas que mostram o desejo do homem em servir a Deus até chegar a um estado de perfeição, que seria o matrimônio espiritual. Por isso, o poema está dividido da seguinte forma: via purgativa, que compreende da estrofe (canção) 1 até o início da 13; via iluminativa, da 13 a 21; via unitiva, da 22 a 40.

A obra também apresenta um diálogo entre dois personagens: a Esposa (o homem) e o Esposo (Deus). Segundo a Doutrina da Igreja Católica, a Igreja é a Esposa de Cristo (Deus homem). Portanto, de acordo com a Igreja, todo cristão é também uma alma esposa de Cristo.

Convém evidenciar que a obra faz uma intertextualidade com o livro bíblico do Antigo Testamento *Cântico dos Cânticos*, pois esse livro é composto por hinos nupciais. Dessa forma, podemos encontrar ao longo da obra citações referentes a esse texto bíblico. Como mostra Orlandi (1996, p. 259): “o discurso teológico é um discurso sobre outro discurso”. E esse fenômeno ocorre para dar mais significado ao enunciado, mostrando assim seu caráter divino.

O poema começa relatando a via purgativa ou também chamada via dos principiantes. Nisso, aparece a figura da Esposa com o desejo de servir a Deus, ela se esforça para desprender-se da sua vida terrena. Constatamos esse fato pelos dois primeiros versos da canção de número 1: Onde é que te escondeste/Amado, e me deixaste com gemido? (DA CRUZ, 2002, p. 30).

Percebe-se que o homem, representado aqui pela figura da Esposa, sente a presença de Deus, porém não consegue vê-lo, pois está passando por um momento de purificação dos seus pecados. Mas, mesmo não vendo Deus, o homem segue sua busca. Isto é encontrado no último verso da canção de número 1: “Saí, por ti clamando, e eras já ido” (DA CRUZ, 2002, p. 30).

Além disso, o verso “Saí, por ti clamando, e eras já ido” é uma intertextualidade com o texto bíblico do livro de Cântico dos Cânticos (3,2): “Vou levantar-me e percorrer a cidade, as ruas e as praças, em busca daquele que meu coração ama; procurei-o, sem encontrá-lo”.

Dando prosseguimento, a Esposa possuída por uma fé diz que não temerá as feras, os fortes e as fronteiras, como mostra nos versos da canção de número 3: “Nem temerei as feras/ e passarei os fortes e fronteiras” (DA CRUZ, 2002, p. 30). Aqui nota-se um uso de metáfora, pois Segundo São João da Cruz (2002) as feras, os fortes e as fronteiras representam os três inimigos da alma: o

mundo, o demônio e a carne. E esses inimigos são um empecilho para que o homem consiga chegar à sua perfeição.

Mais adiante, a Esposa apresenta sentimentos de ausência do seu Esposo, o que pode ser notado pela seguinte estrofe (canção de número 6):

Quem poderá curar-me?
Acaba de entregar-te já deveras;
Não queiras enviar-me
Mais mensageiro algum,
Pois não sabem dizer-me o que desejo
(DA CRUZ, 2002, p. 31).

Com esse sentimento de ausência, a esposa mostra que nada nesse mundo pode satisfazê-la. Nem mesmo os anjos que são mensageiros de Deus podem satisfazê-la. Ou seja, somente Deus (o Esposo) pode lhe trazer a felicidade.

Na estrofe (canção de número 11):

Mostra-me tua presença!
Mate-me a tua vista e formosura;
Olha que esta doença
De amor jamais se cura,
A não ser com a presença e com a figura
(DA CRUZ, 2002, p. 31).

A Esposa pede que o Esposo manifeste de algum modo a sua presença nela de maneira concreta, seja através de um afeto, uma sensação física ou mesmo de sua aparição. No seu comentário sobre o poema “Cântico Espiritual”, São João da Cruz (2002) afirma que Deus se faz presente no homem de três maneiras: a primeira seria por essência porque ele se encontra presente em todas as suas criaturas, inclusive nas mais pecadoras; a segunda seria a presença pela graça, Deus se faz presente no homem porque ele não cometeu nenhum pecado grave; e a terceira seria por

efeito espiritual, ou seja, seria uma manifestação espiritual da sua presença. A respeito disso, evidenciamos que a Esposa do poema desejava essa terceira presença.

Nos versos seguintes, desejosa de contemplar a divindade do seu Esposo, a Esposa diz na canção de número 13: “Aparta-os, meu Amado/Que eu alço o voo” (DA CRUZ, 2002, p. 32). Logo, percebe-se que a Esposa deseja entrar em um estado de êxtase e lá contemplar o Esposo (Deus). Portanto, esse voo representaria um arrebatamento ou êxtase do espírito até Deus.

Terminada, assim, a via dos principiantes, o homem entra na via iluminativa ou via dos aproveitados. Agora já purificado, ele goza da presença de Deus. Nessa via, o homem possui um saber especial, diferente do saber mundano, pois ele está submetido à vontade divina.

Com os últimos versos da canção de número 13:

Oh! volve-te, columbra,
Que o cervo vulnerado
No alto do outeiro assoma,
Ao sopro de teu voo, e fresco toma
(DA CRUZ, 2002, p. 32).

Inicia-se, então, a via iluminativa, com a voz do Esposo que diz para a Esposa que sua vida ainda não chegou ao fim, apenas ela se encontra em um estado de êxtase. Ou seja, como uma columbra (pomba) ela voou ao encontro de Deus, tendo assim uma experiência mística.

Nota-se, então, que a partir da via iluminativa o homem começa a experimentar o êxtase, que seria a separação da alma do corpo. Segundo São João da Cruz (2002), a alma fora do corpo goza da presença de Deus. No estado de êxtase, a Esposa afirma que está tranquila. Podemos comprovar nos seguintes versos da canção de número 15:

A noite sossegada,
Quase aos levantes do raiar da aurora;
A música calada,
A solidão sonora
(DA CRUZ, 2002, p. 32).

Em outro momento, a Esposa pede aos anjos que não permita que o demônio e os apetites da carne a afastem desse gozo espiritual que ela vivencia. Isto é comprovado pelos versos da canção de número 16: “Caçai-nos as raposas,/Que está já toda em flor a nossa vinha” (DA CRUZ, 2002, p. 32). Segundo são João da Cruz (2002), a vinha significa o local onde estão plantadas todas as virtudes que a alma possui.

Na estrofe (canção de número 18):

Ó ninfas da Judeia,
Enquanto pelas flores e rosais
Vai recendendo o âmbar,
Ficai nos arrabaldes
E não ouseis tocar nossos umbrais
(DA CRUZ, 2002, p. 33).

A Esposa diz que o Espírito de Deus habita nela, por isso o significado da palavra “âmbar”. E por estar na presença do seu amado, conseqüentemente ela já possui muitas virtudes, que são representadas aqui pelas palavras flores e rosais. Em consequência disso, suas memórias, fantasias e imaginações, frutos da sua sensibilidade, que na estrofe são representadas pela seguinte expressão: “Ó ninfas da Judeia”, não a impedem mais de ser toda do seu Esposo, uma vez que são inúmeras as suas virtudes.

Segundo São João da Cruz (2002), em seu comentário sobre o poema, a expressão “Ó ninfas da Judeia” possui o seguinte significado: a palavra “ninfas” remete às imaginações, fantasias e inclinações ao pecado. E elas, também, são responsáveis pela

sedução do homem, afastando-o, assim, do caminho de Deus. Já a palavra “Judeia” é usada para mostrar a parte inferior ou sensitiva do homem, desse modo, o homem é posto como fraco e carnal, assim como foi o povo judaico na Bíblia.

É inegável que a palavra “ninfas” remete à mitologia grega, mostra-nos, também, que São João da Cruz era um leitor das obras de Garcilaso, pois o mesmo costumava usar em suas poesias elementos da mitologia grega, inclusive a palavra “ninfas” é encontrada na sua obra *Elegia I*. Dessa forma, percebemos que a utilização de elementos literários em outra obra literária é algo próprio do discurso literário. Como afirma Maingueneau (2006), a literatura mantém uma relação com a memória.

Posteriormente, com a estrofe (canção de número 19):

Esconde-te Querido!
Voltando tua face, olha as montanhas;
E não queiras dizê-lo,
Mas olha as companheiras
Da que vai pelas ilhas mais estranhas
(DA CRUZ, 2002, p. 33).

A Esposa chama o Esposo de Querido e pede que ele continue presente na sua vida. Além disso, pede, também, que ele veja as suas numerosas virtudes alcançadas até aquele momento, como mostra o verso: “Mas olha as companheiras”.

O Esposo, por sua vez, ordena que nada venha perturbar o sono (a santidade) da Esposa que já está sobre o seu domínio, o que pode ser identificado pelos seguintes versos da canção de número 21: “E não toqueis no muro,/Para a Esposa dormir sono seguro” (DA CRUZ, 2002, p. 33).

Terminada a via iluminativa, o homem alcança a via unitiva, ou via dos perfeitos. Desse modo, agora ocorre o tão esperado “Matrimônio Espiritual”, termo esse que segundo Rodriguez

(2009) é uma metáfora para mostrar as relações entre Deus e o homem. Além disso, esse termo é muito usado pela teologia católica.

No chamado matrimônio espiritual, o homem não possui nenhum pecado. E nada mais lhe interessa somente as coisas de Deus. À vista disso, a morte passa a ser algo almejado pelo homem místico, uma vez que ele não tem mais interesse pelas coisas terrenas.

Com os versos da canção de número 22: “Entrou, enfim, a Esposa/ No horto ameno por ela desejado” (DA CRUZ, 2002, p. 33), o Esposo diz que a Esposa atingiu o matrimônio espiritual que ela tanto desejava e buscava. E em outro momento acrescenta:

Sob o pé da macieira,
Ali, comigo foste desposada;
Ali te dei a mão,
E foste renovada
Onde a primeira mãe foi violada
(DA CRUZ, 2002, p. 33).

Nessa estrofe (canção de número 23), o Esposo lembra a Esposa que com a morte de seu filho na cruz, simbolizada aqui pela macieira, foram redimidos os pecados do mundo. E também, Ele desposou consigo a natureza humana. Além disso, encontramos nessa canção uma descrição da história da salvação, lembrando que antes da crucificação de Jesus, a macieira tinha sido violada pela primeira mãe (Eva). Desse modo, aqui é lembrado o fato de Eva ter comido do fruto proibido (a maçã), relatado no livro de Gênesis (3,6). Assim sendo, por Eva ter violado a lei, o pecado entrou no mundo e em consequência disso o homem não poderia viver o matrimônio espiritual. Mas, com a morte de Cristo na Cruz, foi restabelecido o matrimônio espiritual, por isso os versos: “Ali te dei a mão,/E foste renovada”.

Na estrofe (canção de número 24):

Nosso leito é florido,
De covas de leões entrelaçados,
Em púrpura estendido,
De paz edificado,
De mil escudos de ouro coroado
(DA CRUZ, 2002, p. 33-34).

A Esposa diz que o leito onde ela se encontra é florido. Essa expressão, também, é uma intertextualidade com a seguinte citação do livro Cântico dos Cânticos (1,16): “O nosso leito é um leito verdejante”. Em seu comentário sobre o poema, São João da Cruz (2002) menciona que a Esposa utiliza a expressão “leito florido” para mostrar a sua união com Deus. E a palavra “florido” remete às virtudes que o homem possui porque sem elas o homem não poderia viver em união com seu criador.

Com os versos da canção de número 27: “Ali me abriu seu peito/ E ciência me ensinou mui deleitosa” (DA CRUZ, 2002, p. 34), a Esposa aqui se refere à teologia mística, que segundo São João da Cruz (2002), trata-se de uma ciência de amor, e o mestre é o próprio amor (Deus). Em outras palavras, Deus ama tanto o homem que o ensina como chegar à perfeição (santidade).

Nos versos que se seguem, a Esposa é comparada a uma pombinha branca, representando, desse modo, a sua pureza alcançada pela graça de Deus. E ao referir-se à pomba remete-se à passagem bíblica de Gênesis (8,9), que mostra que a bomba no dilúvio, não tendo onde pousar o pé, voltou para a arca de Noé com um raminho de oliveira no bico. Assim, também, ocorre com a alma: ela sai da arca de Noé (Deus), anda pelas águas do dilúvio (pecado), mas não tendo onde pousar (não se encontrando feliz) retorna para a arca (Deus). Isto pode ser visto nos seguintes versos da canção de número 34: “Eis que a branca pombinha/Para a arca, com seu ramo, regressou” (DA CRUZ, 2002, p. 35).

Por fim, com a estrofe (canção de número 40):

Ali ninguém olhava;
Aminadab tampouco aparecia;
O cerco sossegava;
Mesmo a cavalaria,
Só à vista das águas, já descia
(DA CRUZ, 2002, p. 36).

A Esposa diz que já é toda de Deus, nada mais lhe chama atenção no mundo. E nem mesmo Aminadab, personagem bíblico que aqui representa o demônio, pode perturbá-la.

Portanto, a partir da análise do poema *Cântico Espiritual*, averigua-se que ele não é só composto por um discurso de cunho literário, mas apresenta com a sua linguagem um discurso teológico místico. Sendo assim, não podemos ver a obra como algo restrito somente à literatura espanhola, visto que toda ela apresenta um conteúdo teológico.

Considerações finais

Como foi visto, a relação entre literatura e teologia é algo que ocorre há muitos anos. Pois como notamos, o homem sempre foi apaixonado pela arte e através dela ele buscava uma maneira de expressar os seus sentimentos. Assim sendo, a literatura como arte representa um meio pelo qual o homem expõe não só os seus sentimentos mas também a sua ideologia.

Um exemplo concreto do diálogo entre literatura e teologia é a literatura espanhola do século XVI, quando a Espanha estava sob o domínio do rei Felipe II e, com isso, religião e estado passaram a caminhar juntos. Soma-se a esse fato o surgimento da literatura ascética e mística, uma literatura voltada para o discurso de cunho religioso. Entre os seus principais colaboradores

está São João da Cruz, que com seus poemas líricos soube como poucos unir arte com teologia.

Em virtude disso, as obras de São João da Cruz representam um diálogo entre literatura e teologia. Nelas, podemos encontrar marcas do discurso literário, como também do discurso religioso. Isso mostra que o santo conhecia a fundo esses dois tipos de discurso.

E em sua obra *Cântico Espiritual*, aqui analisada, é possível de fato comprovar a presença desses dois discursos, visto que encontramos marcas do discurso literário, como o uso de uma linguagem poética e conotativa, metáforas, marcas da intertextualidade; e do discurso religioso teológico, tais como uso da intertextualidade, uma linguagem metafórica, a fé, a assimetria entre plano temporal e espiritual, entre outros.

Referências

BÍBLIA Ave-Maria. 186. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2009.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Loyola, 2000.

DA CRUZ, S. J. *Obras completas*. 7. ed. Tradução de Frei Patrício Sciadini. Petrópolis: Vozes, 2002.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GONÇALVES, F. de A. *Teologia e literatura: o papel da Igreja na sociedade a partir de “Incidente em Antares”*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 2008.

HARO, P. A. de. *et. al. Breve historia de la literatura española*. 7. ed. Madrid: Editorial Playor, 1988.

LAJOLO, M. *O que é literatura*. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LÁZARO, F.; TUSÓN, V. *Literatura española*. 2. ed. Barcelona: Anaya, 1995.

LIBANIO, J. B.; MURAD, A. *Introdução à teologia: perfil, enfoques, tarefas*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2010.

MAGALHÃES, A. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Análise de textos de comunicação*. 5. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

MANZATTO, A. *Teologia e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2002.

RODRÍGUEZ, I. A. *Indroducción a la mística de San Juan de la Cruz*. Abdinton Editorial Press, 2009.

ROUSSEAU, H. A literatura: qual é seu poder teológico? *Concilium*, ano 5, n. 115, p. 7-15, 1976 (Número sobre teologia e literatura).

RUIZ, F. *Místico e mestre São João da Cruz*. Tradução de Frei Patrício Sciadini. Petrópolis: Vozes, 1994.

SCIADINI, P. *San Juan de la Cruz: o poeta de Deus*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

_____. *Cânticos espirituais: São João da Cruz*. Fortaleza: Shalom, 2003.

SOUZA, C. F. B. de. *Religio Cordis: um estudo comparativo sobre a concepção de coração em Ibn 'Arabī e João da Cruz*. 2008. 525 f. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Faculdade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

ANÁLISE LOGOPAICA DOS FRAGMENTOS SOBRE HELEURA

Daniel Bruno Miranda da Silva (UFRN)

Background histórico e biográfico

A monarquia imperial brasileira foi deposta depois de um processo histórico, no qual vários elementos sociais participaram. Fazendo-se um estudo atencioso desse trâmite historiográfico da política tupiniquim, encontram-se duas forças determinantes para a extinção do poder monárquico na antiga colônia portuguesa: o exército e a burguesia rural, especialmente a cafeeira paulista (FAUSTO, 2006, p. 235). De um lado, o exército deu o passo necessário e decisivo para a queda do Segundo Reinado (a tomada do prédio onde funcionava o Ministério da Guerra, a deposição de seu gabinete e a subsequente e propriamente dita Proclamação da República); de outro a burguesia rural cafeeira garantiu a estabilidade necessária para que uma guerra civil não estourasse, proveniente das incertezas que uma mudança brusca e repentina lhe proporciona.

Nesse cenário, os intelectuais brasileiros, doutrinados pelo positivismo europeu e fascinados pelos avanços científicos vivenciados naquele fim de século, começaram a refletir sobre como alterar a realidade nacional. Essa busca por uma nova realidade levou a choques com a autoridade imperial (especialmente no campo político, nos acirrados debates do parlamento imperial). Debates sobre uma nova forma de governo logo apareceram,

especialmente nos grupos insatisfeitos com a política externa do imperador. Além disso, a experiência republicana da vizinhança latino e anglo-americana também povoou a imaginação de alguns. Como forma de difundir e debater essas ideias, a literatura logo tomou seu posto nos eventos que se desenrolavam naquela época. Resumindo bem esse período, E. Bradford Burns escreveu o seguinte:

A cara e longa guerra com o Paraguai, o surgimento de um sentimento republicano, os conflitos entre Igreja e Estado e as campanhas abolicionistas que desafiaram a grisalha instituição da escravatura animaram debates e prepararam o terreno para a ascensão e queda de vários governos. Essas crises estimularam a produção literária e foram, por vezes, agravadas pela crítica social dos intelectuais que, cada vez mais, se ocupavam com questões de autoexame nacional (BURNS, 1970, p. 240).

Dentre esses intelectuais, um nos chama a atenção. Maranhense de Guimarães, Joaquim de Sousa Andrade foi um poeta com uma biografia, até certo ponto, idêntica a de muitos de seus contemporâneos: estudos secundários na capital de sua província natal (em São Luís, mais exatamente no Liceu Maranhense); estudos superiores na Europa e no Rio de Janeiro (todos os três cursos que ele começou não foram concluídos); e um roteiro de viagens típico de um filho da elite rural (visitas aos Estados Unidos, aos vizinhos da América Latina, a Portugal e à França) (MORAIS; WILLIAMS, 2003). Mesmo quanto à preferência política, o homem que entrou para a história da literatura brasileira como Joaquim de Sousa Andrade não destoava muito de alguns de seus contemporâneos de mesmo estrato social. Da mesma forma que muitos deles, Sousa Andrade era republicano e abolicionista, provavelmente devido à influência de mestres positivistas dos tempos de Liceu. Num ponto, porém, as ideias

políticas sousandradinas tinham algo de original. O poeta nascido na fazenda Vitória era adepto de uma ideia panamericanista, crendo que o continente só se encontraria politicamente quando conciliasse a utopia republicana platônica com estilo de vida comunitário dos incas (CAMPOS; CAMPOS, 1982). Esse ideal é descrito n’*O Guesa*, principal obra do poeta. Com a proclamação da República em 1889, o sonho parecia estar a um passo de acontecer. Nesse ambiente de inspiração otimista, Sousândrade publica *Novo Éden*, poemeto em homenagem à recém-nascida república, que conta a lenda de Heleura, princesa armênia e espécie de musa da liberdade. Assim, o “poemeto de adolescência”, nome que Sousândrade usou como subtítulo para sua obra comemorativa, se constitui como uma narrativa em verso, cujo intuito é celebrar a nova fase política pela qual o Brasil passava.

Da teoria literária empregada

Como apontaram os irmãos Campos (1982), o texto sousandradino, apesar de situado dentro do período romântico, tem estruturação e estética variada, com influência de escolas mais populares em outras épocas. Seguindo a orientação teórica dos concretistas paulistanos, que, ao analisar trechos d’*O Guesa*, notaram traços estilísticos barrocos e imagistas (estes últimos, de feição premonitoriamente poundiana), notamos nos trechos de *Novo Éden* identificados por esses estudiosos como “Fragmentos sobre Heleura” a presença de elementos estilísticos igualmente barrocos e imagistas.

No tocante ao estilo barroco (ou melhor, barroquista), a noção de estilo de época é substituída pela de estilo abstrato, no qual elementos de sua composição podem ser encontrados em obras de outras épocas. Nas palavras dos irmãos Campos:

Na obra de Sousândrade este caráter barroquista se manifesta nos cultismos léxicos e sintáticos (palavras

raras e arcaizantes, neologismos, hibridismos; hipérbatos, elipses violentas, elusões e alusões, etc.); no arrojado processo metafórico, que não hesita ante a metáfora pura e a catacrese, na recarga de figuras de retóricas; no requinte da tessitura sonora, que incorpora os entrechoques onomatopaicos e a dissonância, enfim, na opção por um fraseado de torneio original e inusitado, que se lança à importação constante de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira (greco-latina, francesa, anglo-germânica), além de eventuais interpolações idiomáticas (de palavras e sintagmas) que vão beber ainda em outras fontes, como o tupi, o quíchua, o espanhol, o italiano, o holandês. Até o pathos sou-sandrado oferece certas analogias com o claro-escuro do espírito barroco, conflitante e pluralista: no poeta maranhense, seus arrojados formais tinham um lastro intelectual na sua experiência de civilizações variadas e na sua vasta e multilíngue área de leitura (CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 27-8).

Quanto à questão imagista, que será o foco da nossa análise, tomamos como base os três meios da comunicação poética, como conceituados por Ezra Pound em *ABC da literatura* (2006):

Fanopeia: “Projetar o objeto (fixou ou em movimento) na imaginação visual”; Melopeia: “Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.”; Logopeia: “Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados” (POUND, 2006, p. 35).

Os fragmentos e suas análises

Fragmento I

“Desde a noite funérea, de tristeza
Heleura está doente. Ara, morrendo,
Nunca perdera as cores do semblante,
Um formoso defunto: “vivo! vivo!”
Gritava a filha p’ra que o não levassem:
“Vivo! vivo!” Prenúncios maus, diziam.
Mas para Ut era crença que, dos túmulos,
Corvos de Odin mandando pelo mundo,
Os mortos melhor cumprem seus desígnios.
Ora, a chorar no tum’lo (Ia, em violettas
Mudada pelo amor), pérpetuas meigas
Tornarase Ut-Allah, que o amortalham.”

Análise do fragmento I

- Versos brancos e decassilábicos.
- Heleura: encarnação do liberdade e musa do Novo Éden, inspirada em Hele, princesa mitológica).
- Ara: rei de Ur e pai de Heleura.
- Ia: figura feminina que se transformou em violetas.
- Ut-allah: ama de Heleura e avatar de sua mãe morta. A exemplo de Ia, ela se metamorfoseia em perpétuas.
- (Fanopeia) Os dois primeiros versos, como tomada inicial de um filme, dão o argumento da cena: a tristeza adoeceu Heleura.
- (Logopeia) A imagem de um pai morto (fanopeia) fundida à fala desesperada de uma filha que se nega a aceitar a morte (meloopia), fato que ocorre da metade do segundo verso até o sexto verso.

- (Logopeia) Os versos finais desse fragmento mostram as exéquias de Ara, que se desenrolam tanto do ponto vista imagético (os corvos de Odin, as metamorfoses...) (fano-peia), quanto na cadência ordenada do que se desenrola na cena (melo-peia).

Fragmento II

Fundo silêncio estava dia e noite
 Na sombria mansão: de longe em longe,
 Como rasgam-se as brisas açoitadas
 Por vergônteas, manhãs d'esto, etérea aura
 Parecia chamando: Heleura!... Heleura!...
 Que ela escutava; e nuns baixinhos ecos
 A febre arremedando: *He – lê – u – rous...*
Heliéiou-urion... Súbito saltava,
 Pesar d'Ut e as Armênias vigilantes,
 E as seráficas fraldas apanhando,
 Nuzinhos pés, a rir toda, irradiava
 No aposento a estelífera carreira
 Atalanta de luz. E viam nela
 A luzente visão dos cintilados
 Limões de luz, de luz níveos triângulos
 Nessa da cal mortal brancura, o rosto,
 O riso, a boca, os olhos brancos, brancos:
 E o maternal diamante em pó desfeito
 Que vivifica ao cândido diamante,
 Torna-a ao leito Ut-allah: "Heleura! Heleura!"

Análise do fragmento II

- (Logopeia) Os cinco primeiros versos delineiam uma cena fantasmagórica, com elementos que sugerem a visita de uma assombração (fano-peia). Nota-se como a cadência repetitiva, lenta e afirmativa do chamado feito pela suposta assombração é bem demarcada pela pontuação (melo-peia).

- (Meloopia) Nos dois versos seguintes, grafia do nome de Heleura lembra a forma como se escreveria usando o alfabeto e a ortografia gregos. Os travessões e as reticências ajudam a dar a sensação de eco.
- (Fanoopia) Heleura, em aparente sonambulismo, saltita pelo quarto, sendo comparada a heroína mítica Atalanta.
- (Logooopia) O delírio prossegue. O contraste entre os “limões de luz” a “brancura mortal da cal” sugerem algo, ao mesmo tempo, encantador e moribundo (fanoopia). A enumeração de elementos (o rosto, o riso, a boca...) conduzem ao clímax do despertamento forçado de Heleura, feito por Ut-allah. (meloopia).

Fragmento III

Heleura

Mirou-se toda: uma áspide a mordera,
Ela o sentiu; fugiu para o aposento
Alcatifado de cravina e de ouro
E onde sonhos levianos não entrevam,
Cheiro sentindo de jacintos, vendo
Lábios-luz, verdejantes laranejeiras
Flores-noivas grinaldas agitando
Sobre um abismo venturoso, em vagas
Como espelhos levando-a, combanidas,
À cristalina limpidez, reférvida
A epiderme num fosfor' luminoso –
Triângulos! triângulos! Semíramis!
A alvura e o sentimento! anéis da trança,
Quando as faces beijavam-se incendiam

Análise do fragmento III

- (Logooopia) Esse trecho inteiro retrata um delírio de Heleura com sua mãe, Semíramis. A cena é toda articulada a partir de um mordida sofrida pela protagonista. A descrição

da visão da personagem sugere uma ideia de esplendor e arrebatamento (fanopeia). Como em outras situações nesses fragmentos, a enumeração de elementos – em alguns casos, exclamados – contribuem para a sensação de elevação dos humores na cena descrita (meloopia).

Fragmento IV

Porém, já prontinha
 Co'as alvoradas stava Heleura, vendo:
 Alta amarela estrela brilhantíssima;
 Cadentes sul-meteoros luminosos
 Do mais divino pó de luz; véus ópalos
 Abrindo ao oriente a homérea rododáctila!
 Aurora! e ao cristalino firmamento
Cygni – esse par de sóis unidos sempre,
 Invísiveis; e que ela via claros
 Dadas mãos, em suas órbitas eternas
 Qual num lago ideal as belas asas
 Por essa imensidade.....

Análise do fragmento IV

- (Logopeia) Este trecho nos remete à poesia épica grega: o arranjo sintático que joga o verbo principal para o fim da frase, um composição vocabular por justaposição, e o uso de orações subordinadas adverbiais que lembram o ablativo absoluto grego imprimem uma toada helenizante no texto (meloopia); paralelamente, o uso de recursos imagéticos na composição dos versos, com o fim de conceituar com um quadro, lembra o recurso estilístico usado com frequência na narrativa homérica (fanopeia).

Referências

BURNS, E. Bradford. *A History of Brazil*. New York: Columbia University Press, 1980.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*: textos críticos, antologias, glossário, bibliografia. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1982.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.

MORAIS, Jomar; WILLIAMS, Frederick. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: AML, 2003.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

A INVENÇÃO BARROCA DE JORGE DE LIMA

Fábio Rodrigo Barbosa da Silva (UFRN)

Traga sua noite para a luz do dia.

Jean Cocteau

A epígrafe que escolhemos guarda em sua prescrição poética o aspecto mais evidente de *Invenção de Orfeu*: o de uma poesia conciliadora de contrários. Isto é tipicamente barroco em sua essência paradoxal. Trazer a “noite para a luz do dia” equivale a trazer o sonho para a realidade, ou a morte para a vida, ou ainda a inconsciência para o consciente. Não com a intenção de confundi-los, mas para reintegrá-los numa unidade dialética.

O crítico Euríalo Canabrava, ensaiando sobre a poética de Jorge de Lima, associou *Invenção de Orfeu* ao expressionismo, afirmando que se tratava da primeira obra literária dessa corrente no Brasil. De outro modo, outro grande crítico da *Invenção*, Waltensir Dutra, em seu ensaio *Plenitude de Orfeu*, aliou a obra ao neo-simbolismo, embora, corroborando com o que disseram vários outros exegetas, também percebeu no poema traços surrealistas.¹ De certa maneira não estiveram errados em suas observações.

1 Ambos os ensaios estão inseridos na obra poética completa da Nova Aguilar e em *Invenção de Orfeu*, edição de 2013 da Cosac Naif. Jorge de Lima e a expressão poética, por Euríalo Canabrava (p. 112-121); Plenitude de Orfeu, por Waltensir Dutra (p. 160-165).

Faz sentido dizer que *Invenção de Orfeu* é expressionista se pensarmos em algumas das características que fundamentam esse movimento, tais como: o subjetivismo, as metáforas exageradas ou grotescas, a linguagem fragmentada e elíptica, e a visão apocalíptica da realidade, por exemplo. São igualmente evidentes as relações com a vertente simbolista, pela linguagem abundante em metáforas, sinestias e sonoridades, o cultivo dos sonetos, o misticismo, o interesse pela loucura, pelo noturno, pelo mistério e pela morte. Como também é coerente associar *Invenção de Orfeu* ao surrealismo, por suas relações com o inconsciente, por suas imagens insólitas e por seus processos de montagem e de escrita automática.

No entanto, entendemos que se somarmos as características dos movimentos acima citados, acrescentando outras ainda, teremos o extenso perfil de uma obra com evidentes características barrocas. Pois, parece-nos correto afirmar que o expressionismo, o simbolismo, o surrealismo, podem ser considerados como correntes continuadoras de certos aspectos barrocos da arte. Para Walter Benjamim, por exemplo, o próprio expressionismo pode ser visto como barroco. Em seu livro *A Origem do Drama Barroco Alemão*, estabeleceu essa relação argumentando que, em ambas as correntes, prevalecem o exagero e a busca de um estilo linguístico tumultuoso e intenso (BENJAMIM, 1984).

O crítico espanhol Eugênio D'Ors, em sua obra *Do barroco*, identificou o *classicismo* e o *barroco* como as duas *constantes* na história humana. Assim, considera os dois princípios como eternos, recorrentes e antagônicos. Levando adiante essa ideia, os distintos períodos e movimentos da história e da arte podem ser tomados como um *continuum* daquelas duas *constantes*. Para D'Ors [s.d.], o Barroco é um *éon* que reaparece em diferentes períodos da evolução do homem, e suas raízes estariam no período arcaico, na arte pré-histórica. O crítico estabeleceu diversas

categorias históricas das metamorfoses do barroco: “*barocchus pristinus, archaicus, macedonicus, alexandrinus, buddicus, gothicus, franciscanus, nordicus, tridentinus, romanticus, finisaeularis, posteabellicus*” (apud AGUIAR; SILVA, 1996, p. 453).

É partilhando desse pensamento que chamamos *Invenção de Orfeu* de obra barroca. Sem querer, porém, incorrer no reducionismo da diversidade dos movimentos da arte, salientamos que, tanto o classicismo quanto o barroco, assumem novos aspectos, de acordo com a necessidade do momento em que ressurgem. Dessa maneira, entendemos o barroco não como movimento fixado por datas, mas como processo. Vertente da arte essencialmente marcada pela diversidade, pelo dinamismo, pela fragmentação. Tendência universal que cruza toda a história, desde os primórdios da humanidade até o momento atual, como uma realidade profunda existente na natureza humana.

Se, ainda assim, pensarmos no barroco como *estilo histórico*, cristalizado no tempo (aquele do século XVII na Europa e XVIII nas Américas – segundo Afrânio Coutinho (1986)), confrontando-o com a obra de Jorge de Lima, destaca-se o acentuado interesse do poeta pela utopia humanista de Thomas Morus – várias vezes citado em *Invenção de Orfeu*. Igualmente exemplar era a sua paixão pelos membros da Companhia de Jesus, especialmente José de Anchieta, sobre quem escreveu uma biografia². O jesuíta andarilho aparece também na *Invenção de Orfeu*.

Além disso, as principais características estéticas das obras do *barroco histórico* aparecem em *Invenção de Orfeu*: a síntese entre a mitologia grega e a cristã, o hibridismo dos gêneros, a profusão de imagens, a ornamentação e a engenhosidade da linguagem, os artifícios e as figuras de antítese, o paradoxo,

2 Na biografia que escreveu sobre José de Anchieta, vemos os detalhes do surgimento de nossa cultura híbrida, mestiça, barroca.

as metáforas, simbolismos, sensualismos, sinestesia, hipérboles, catacrese etc. Nessa perspectiva, Jorge de Lima seria o poeta anacrônico por excelência.

Mas, podemos afirmar com muito mais coerência, que o interesse de Jorge de Lima pelo barroco corresponde a uma preocupação inerente ao modernismo brasileiro: resgatar as raízes de uma cultura e de uma poética. A exemplo do que acontecera na Espanha com García Lorca e a geração de 27 relendo a obra de Góngora; ou na Alemanha com os expressionistas revalorizando a arte barroca; e, na Inglaterra, Eliot relendo os metafísicos ingleses – os artistas do modernismo brasileiro resgataram José de Anchieta, Gregório de Matos, Aleijadinho, e assim, o barroco. E viram no hibridismo, na mestiçagem, as características fundamentais para a riqueza cultural que propunham.

O resgate do passado barroco no Brasil aparece, por exemplo, na prosa e na poesia de Oswald de Andrade; no ensaio *Aleijadinho* (1935), de Mário de Andrade; no *Guia de Ouro Preto* (1938), de Manuel Bandeira, na prosa e na poesia de Carlos Drummond de Andrade, nos livros *Contemplação de Ouro Preto* (1954), de Murilo Mendes e *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles. O modernismo, ao buscar as raízes da cultura, foi portanto o responsável pela reconciliação com o passado barroco. E os artistas assumiram aquele estilo como algo inerente ao espírito brasileiro, como seu autêntico e único estilo. De acordo com Afrânio Coutinho, “a literatura nasceu no Brasil sob o signo do Barroco, pela mão barroca dos jesuítas” (COUTINHO, 1986, p. 29).

Portanto, para compreender melhor e caminhar pelos múltiplos meandros da obra *Invenção de Orfeu* é preciso pensar o barroco.

Em razão de nos aliarmos a uma visão transtemporal, consideramos que para prosseguir em nossa reflexão, não interessará

dizer se o *barroco* surgiu na Itália, Espanha ou Portugal. Nem se a palavra se originou de um silogismo ou do termo que dá nome a pérolas de forma irregular, ou à cidade da qual provinham essas pérolas: Broakti. Mas, interessará, evidentemente, considerarmos, à maneira barroca, todas as possibilidades de seu surgimento e de sua existência. E, é bem verdade, essas incertezas e multiplicidades condizem perfeitamente com o espírito barroco. Nesse sentido, Severo Sarduy, na sua obra *Barroco*, considera que

[...] é hoje impossível conhecer as origens do signo barroco, fundá-lo, ignorando o que esta operação implica ainda obstinadamente de moral: por pretender estabelecer uma concordância de ordem semântica, uma concordância de sentido, entre a palavra e a coisa: Quando se estabelece um sentido último, uma verdade plena e central, a singularidade do significado, instaura-se ao mesmo tempo o erro e a queda (SARDUY, 1989, p. 26-27).

É importante lembrar ainda que até meados do século XIX o termo *barroco* era depreciativo e indicava apenas obras com falhas e desvios das normas do classicismo renascentista, além de se referir primeiramente à arquitetura. Foi o suíço Heinrich Wölfflin que assegurou ao termo uma posição mais justa dentro da história das artes. Destacando as características do Renascimento e do Barroco, demonstrou o contraste entre os dois estilos. A partir de Wölfflin, que examinou o barroco nas artes plásticas, o termo será utilizado também dentro da história da literatura, sobretudo, como período histórico, delimitado por datas.

Porém, como já dissemos, entendemos o Barroco além das concepções historicistas da arte. Entendemos que se trata de uma *constante histórica*, uma realidade profunda na existência humana. Como quis Eugênio D'Ors [s.d.], um *éon*: termo advindo da metafísica gnóstica, e que apesar de seu caráter transcendental,

acontece no tempo, de maneira ambivalente, unindo as características humanas e divinas, temporais e eternas.

Nesse sentido, podemos dizer que, assim como no século XVII o barroco estava em seu ápice de ocorrência, também no século XX o contexto serve de fomento para o homem barroco.

O estudioso Afonso Ávila, em sua obra denominada *O lúdico e as projeções do barroco*, apresenta evidentes relações entre o homem do século XX e o homem do século XVII:

Cremos poder sintetizar aqui que as aproximações entre o homem de hoje e o barroco vão além de uma simples sintonia de sensibilidade, motivada pelo recurso a formas afins de expressão estética. A identidade com o barroco, ainda que revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende a nosso ver a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias de humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contrarreforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas (ÁVILA, 1997, p. 237).

O barroco traduz o homem em perpétuo estado de conflito e tensão espiritual, o homem em estado de crise. Por isso, realizando ora a união da expressão formal e da expressão espiritual, da razão e da imaginação, o artista barroco concilia as forças antagônicas. Daí o dualismo e o contraste formarem o eixo estético do barroco. Entretanto, é relevante atentar que, além da angústia e mesmo do suplício, o barroco é, de outro modo, transcendência. Ou, nas palavras de Benjamim, o poeta barroco deseja garantir “o caráter sagrado da escrita” (1984, p. 197). E, compreender isso, é essencial na obra em estudo.

Ao iniciarmos a leitura da *Invenção de Orfeu*, lendo apenas alguns das primeiras estâncias, ou lendo aleatoriamente, logo será possível perceber alguns dos traços essenciais do poema – a multiplicidade, o movimento contínuo, o transbordamento, a transcendência, o excesso, a engenhosidade, o inconsciente. Porém, destaquemos primeiramente o jogo dialético, a luta travada entre concentração e desdobramento, que fica evidente desde o título, sugerido a Jorge de Lima por seu “companheiro de armas espirituais”³ – Murilo Mendes, e percorrem os mais diversos aspectos de todo o poema.

O livro inicia com o desdobramento da palavra poesia: *Invenção de Orfeu*. Também pode se referir a invenção do inventor da poesia: Orfeu. Orfeu é uma alegoria do homem barroco. É o homem desolado, dilacerado pelo destino irrevogável, mas tocado pelo poder divino da palavra. Representa justamente a conciliação dos contrários: filho de Apolo (em algumas versões do mito), cultua Dionísio; sua mãe, Calíope, é a musa da poesia épica, enquanto o próprio Orfeu é o fundador da lírica ocidental; por um lado Orfeu é vitorioso em sua descida ao mundo inferior, encantando e convencendo todos com sua poesia/canto, por

3 Expressão usada por Murilo Mendes em um dos ensaios que escreveu sobre *Invenção de Orfeu* (LIMA, 1997, p. 121).

outro, sua busca é frustrada e sua vida encerra-se com o fracasso. Portanto, Orfeu representa a harmonia, assim como o estilhaço e a fragmentação.

Em *Invenção de Orfeu*, o poeta é o “engenheiro noturno” (LIMA, 1997, p. 528), metáfora reveladora de união das forças normalmente vistas como antagônica. O engenheiro é o racional que trabalha com ferramentas de precisão. Enquanto que o termo noturno nos remete para um ambiente onírico, imaginativo. Unindo os elementos contrários, que normalmente seriam incompatíveis e antagônicos, o poeta rompe com a aparente oposição entre razão e inspiração no processo criativo. Nessa perspectiva, subverte-se a ideia de que existam apenas dois tipos de possibilidades criativas: aquela em que o artista criaria somente por meio da inspiração e a outra, em que a criação acontece apenas por meio do intelecto.

A engenhosidade é marca certa da poesia barroca. E, em Jorge de Lima, o barroquismo vai ao extremo, pois se o poeta é o engenheiro que trabalha uma construção, em *Invenção de Orfeu* o trabalho é realizado à noite, sonambúlico ou em vigília. Nesse sentido, o rigor e a inspiração dialogam na *Invenção*. Seguindo esse pensamento, podemos dizer que o processo criativo de Jorge de Lima acontece numa espécie de *geometria do espírito* – expressão cara a Mallarmé, referindo-se à poética que não separa o trabalho artesanal do trabalho intuitivo.

Jorge de Lima tinha as formas fixas da poesia incorporadas em seu processo criativo, desde muito jovem exercitara sonetos e outras formas fixas de poemas, e por isso, ao que nos parece, a facilidade em executá-las. Além do mais, vale lembrar, como disse Mario Faustino (1977, p. 230), Jorge de Lima “voltou à velha forma – tendo, contudo, a *classe* de usá-la, de dominá-la, de revolucioná-la, de lutar com ela – e não de a ela submeter-se”. Portanto, não é importante em si o fato de Jorge ter retomado as

formas fixas, mas o trato autêntico que deu a elas. Neste poema, colhido no *Livro de Sonetos*, está um exemplo perfeito do caráter inovador:

Este é o marinho e primitivo galo
de penas reais em concha e tartaruga.
Com seu concerto afônico me embalo,
turva-se o vento, o Pélago se enrugá.

Silencioso clarim, mudo badalo,
dos ruídos e ecos rápido se enxuga.
Jorra o canto sem voz de seu gargalo
e se encrespa no oceano em onda e ruga.

Galo sem Pedro, em pedra vivo galo,
de córneos esporões de caramujo,
– tubas dos espadartes e cações.

O dia sem mistério, seu vassalo
esvai-se no seu bico imenso, em cujo
som as brasas da crista são carvões.
(LIMA, 1997, p. 500).

Aparentemente este poema se insere no rol dos sonetos clássicos, pela utilização dos moldes tradicionais: decassílabos heroicos, com rimas sonantes alternadas. Sendo assim, não haveria novidade nenhuma, nenhuma inovação. Mas, como demonstrou Fábio de Souza Andrade (1997), se atentarmos para a organização semântica do poema, então, perceberemos como as imagens confluem realidades diferentes e distantes, desorganizando e descompondo a realidade, para reconstruí-la sob uma nova ordem. Assim, lançando mão da metáfora absoluta, o poeta alude ao próprio fazer poético dentro da modernidade através de uma poesia extremamente imagética.

Reforçando ainda a questão do processo criativo de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*, temos como exemplo perfeito da dialética do seu fazer poético o seguinte trecho:

[...]

Há decerto essa ventosa
extermínia sanguessuga,
carnifária malvadosa
que te adormece e te suga
o corpo dentro do esquife,
o esquife dentro do luto;
e o cura que te borriفة
o teu beijo já corruto,
antes da cal no caixão,
antes do osso enluvado,
antes da vela na mão,
antes do corpo lavado.

[...]

(CANTO V, estância XIII, p. 653).

Há rigor na estrutura do poema. A rima é alternada, e o ritmo é variado mas muito bem cuidado. O poeta demonstra domínio da redondilha maior. São aliterações e assonâncias, repetição de palavras e paralelismos. Mas, percebe-se que o conteúdo parece nascer de um delírio, de uma visão onírica. Trata da morte, angustiosamente sugerida como num pesadelo. É barroco esse trato com a morte, que se apresenta ambigualmente como um animal marinho que mata e suga o corpo já sem vida.

Examinemos o vocabulário do excerto: a palavra “ventosa” pode ser um termo advindo da terapêutica – lembremos que Jorge era médico –, significando um vaso cônico que aplicado à pele provoca inflamações. No entanto, mais próxima semanticamente da palavra “sanguessuga” no verso seguinte, é o sentido de *sugadouro* de certos animais. Observemos também a mudança de gênero da palavra “extermínio”, dando força de sentido a nova

expressão. As construções das palavras “carnifária” e “malvadosa” se combinam na intensidade da consumação da morte.

A morte, no poema, não é apenas a morte de Orfeu, ou de Cristo. É a morte de toda a humanidade. É a morte *antes* do corpo morto, e é a contemplação do corpo já morto. Como observou Benjamim, “do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver” (1984, p. 241). Mas a morte é também evento de transformação e, compartilhando as palavras do professor estudioso da poesia barroca, Francisco Ivan, “a vida toda é compreendida através da morte” (2011, p. 82).

Por isso, é importante destacar que a morte é tema recorrente na *Invenção*, e se alia diretamente ao mito de Orfeu (personagem principal do poema), assim como ao conhecimento dos mistérios da vida e da morte. A Queda (tema essencial do poema), que é separação, é também morte. Assim, podemos inferir que na visão mística a vida entre os vivos, neste mundo de pecado e erro, é que é a morte. Enquanto que a morte é religação, reencontro com o tempo e o espaço perdidos. Sobre esta questão, disse Fernando Pessoa: “O que a vida te esconde, porque é a morte, revela-te a morte, porque é a vida” (s.d., p. 232).

Junto ao tema da morte, o luto tem lugar especial. A incapacidade de substituir aquele que se perdeu é tema essencial a Orfeu, como ao Barroco. O sentimento da perda que o indivíduo experimenta faz recair sobre si todas as relações que possuía com a pessoa amada, e até mesmo o sentimento de ser, ele próprio, um objeto ausente. Por conseguinte, o vazio deixado pelo outro termina por ser o vazio do próprio eu. No poema, o luto aparece em meio a um jogo, confuso, lúdico. Um sentimento antecipado pela própria consciência. Um luto por si mesmo.

De acordo com a narrativa do mito de Orfeu, antes de sua descida ao mundo dos mortos, o vate sente a desolação da perda do ente querido, e canta os mais tristes e belos poemas. No

percurso, e ao chegar ao mundo infernal, continua seus cantos de desolação, convencendo todos a ajudá-lo no seu intento de resgatar Eurídice. Mas ao voltar à superfície, depois de ter fracassado em sua missão, Orfeu percebe a morte na vida. O poeta canta seu cântico de morte. De morte aparentemente total.

Em vários poemas da *Invenção de Orfeu* o tema da morte toca a insignificância da vida. O poema abaixo transmite a angústia em que vive o poeta, semelhante a que sente Orfeu depois da perda de Eurídice:

Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo
em que até aves vêm cantar para encerrá-lo.
Em cada poço, dorme um cadáver, no fundo,
e nos vastos areais – ossadas de cavalo.

Entre as aves do céu: igual carnificina:
se dormires cansado, à face do deserto,
quando acordares hás de te assustar. Por certo,
corvos te espreitarão sobre cada colina.

E, se entoas teu canto a essas aves (teu canto
que é debaixo dos céus, a mais triste canção),
vem das aves a voz repetindo teu pranto.

E, entre teu angustiado e surpreendido espanto,
tangê-las-ás de ti, de ti mesmo, em que estão
esses corvos fatais. E esses corvos não vão.

(CANTO VI, estância I, p. 660).

O poeta tem plena consciência da morte, sabe que ela é parte essencial da própria vida, da consciência de existir, da existência finita. Sabe que faz parte do destino individual e fatal de cada um, assim como, conseqüentemente, é destino coletivo. Mas, o poeta sofre ao perceber tão intensamente a morte. Sua

desolação torna-se a desolação do próprio mundo, assim como o contrário. Há um jogo (dentro-fora) do poeta, que o faz refletir em si o que vê, como também ver fora o que se passa dentro de si. As aves que anunciam doenças, guerras e morte e os “corvos fatais” habitam o poeta, não há como “tangê-las”. É o luto profundo em que submerge o poeta num ambiente lúgubre. Embora, possamos dizer que, sendo a morte libertação, o luto outrora aparecerá como união de tristeza e alegria que invade o poeta e o poema.

Contraponto da estética clássica, que busca uma representação da beleza harmônica e apolínea, o poema barroco valoriza o grotesco, o bestial, a febre, o delírio. *Invenção de Orfeu* está repleta de figuras com esses atributos. A harmonia do Barroco é dialética e se realiza com a conjunção dos contrários, como podemos ver neste poema:

Nasce do suor da febre uma alimária
Que a horas certas volta pressurosa.
Crio no jarro sempre alguma rosa.
A besta rói a flor imaginária.

Depois descreve em torno ao leito uma área
De picadeiro em que galopa. Encare-a
O meu espanto, vem a besta irosa
E desbasta-me o juízo em sua grossa.

Depois repousa as patas em meu peito
E me oprime com fé obsidional.
Torno-me exangue e mártir do meu leito,

Repito-lhe o que sou, que sou mortal.
E ela me diz que invento esse delírio;
E planta-se no jarro e nasce em lírio.

(CANTO IV, estância XIV E XV, p. 629).

Neste soneto, que curiosamente recebeu de Jorge de Lima dois números, a imaginação delirante do poeta cria um ambiente em que as imagens estão em metamorfose. Há um embate do poeta com sua própria visão. Há um deus opressor que se confunde com uma besta. Mas esse deus bestial é semente de lírio (símbolo da luz e do juízo divino) no jarro do poeta. Há novamente o trato com a morte, mas dessa vez com a visão de uma vida eterna. O poema é extremamente visual. É como se estivéssemos diante de uma tela, uma janela por onde o poeta enxerga além e aquém da visão dos olhos. As imagens têm sentido profundo e alegórico, pois representam e transmitem significados outros, que precisam ser decifrados. Uma das leituras que nos parece possível é o tema do próprio fazer poético. Ademais, todo o poema poderá ser interpretado como um imenso e poético manual de versos e poemas que visam atingir a poesia.

Outra importante característica barroca, encontrada por todo o poema de Jorge de Lima, é a correspondência entre os elementos, entre as coisas e os seres. A metamorfose é constante no livro. Surpreende pela novidade das imagens criadas. Eis um exemplo:

Há umas coisas parindo, ninguém sabe
em que leito, em que chuvas, em que mês.
Coisas aparecidas. Céus morados.
As presenças destilam. Chamam de onde?
Em que útero fundo este ovo cabe,

no regaço alcançado em que te vês?
A porta aberta, os vales saturados,
e um gemido bivale que se esconde.

Fios para aranhas orvalhadas.
Rosas florindo pelos. Graves molhos
mugidos sob as órbitas dos bois.

Há apelos nas pelejas procuradas
na multiplicidade de cem olhos
refletidos na espreita. Choram dois.

(CANTO I, estância IX, p. 516).

O poeta parece aludir à origem das coisas, à fonte primeira de onde tudo surge infinitamente. Depois de surgidas, as coisas se consomem pouco a pouco. Para onde vão? Ao chamado de quem? Tudo vem de um mesmo útero, e deita no mesmo colo, e vive num mesmo vale. Tudo se inter-relaciona; como a teia da aranha, a teia do universo. Dentro dessa heterogeneidade, e da relação de tudo com todos, o poeta, em seu momento de criação, solitário como Deus houvera se sentido antes do verbo, sofre antevendo sua própria criação.

Além de temas como: a morte, o sagrado e o profano confundidos, correspondência secreta entre as coisas (que o poema revela), há a presença de *Eros*. São diversas as passagens da obra que fazem alusão ao erotismo, na exaltação do corpo e da sensualidade. O *Eros barroco* é a expressão de uma lei universal, o desejo pelo outro. No poema anteriormente transcrito, a fertilidade e a abundância da vida nascem através de “aranhas orvalhadas” e “Rosas florindo pelos”. Versos potencialmente eróticos e sensuais.

Corroborando a relação intrínseca entre o erotismo e abundância e desperdício, em seu livro *Barroco*, Severo Sarduy explica:

No erotismo, o artifício, o cultural manifesta-se pelo jogo com o objeto perdido, jogo que encerra em si próprio a sua finalidade, e cujo propósito não é o encaminhamento de uma mensagem – a dos elementos reprodutores, neste caso – mas o seu desperdício em função do prazer. Tal como a retórica barroca, o

erotismo comporta uma ruptura total do nível denotativo, directo e natural da linguagem – somática –, mais a perversão inerente à metáfora, à figura em geral (SARDUY, 1989, p. 95).

O poema a seguir é composto de dois sonetos unidos, que o poeta nomeia de “Sonetos Gêmeos”. Poderíamos acrescentar que são gêmeos siameses, pois o último verso do segundo terceto termina iniciando o soneto que virá. Assim, não dá para separá-los sem que ao menos um saia mutilado:

Se me vires inúmero, através
desse poema, entre as coisas e as criaturas,
como se eu próprio fosse o que outrem é,
dissipado nas páginas impuras,

arrebatao pelo próprio poema,
posseio, surpreendido, fragmentado,
travestido de herói ou de réu, em
quase todos os versos degredado,

negará meu irmão, a alma que vive
perdida na ansiedade de si mesma
sonhando a paz, querendo a paz; a paz

mas nas tormentas em que a paz revive
mas nos silêncios em que a paz se lesma
e se intumesce. Eu enlouqueço! Mas
Sonetos Gêmeos

até na álgida paz da insânia, Deus
me busca para ser seu convulsivo
e amado filho em torno de quem crês
morar a paz que ele destina viva

a todo aquele que lhe faz perguntas.
Eis as respostas nessas vozes gêmeas,
deblaterando sobre teu defunto,
sobre teu louco, sobre o teu recente

corpo hoje inda nascido e já julgado
e já descido, e já movido nesses
campos da morte, sob os passos, pássaros,

aos ventos indo, sob as noites gastas,
passos sob as caliças, sob os gessos,
sob as bocas sem choros, em seus nadas.
(CANTO II, estância IV, p. 563).

Neste poema, aparecem as mais diversas características apontadas como barrocas. Por exemplos: mistura e fusão do eu e do outro; impureza do poema; o homem *arrebatoado*, *possesso*, *fragmentado*; o cadáver; o pó das ruínas; um vocabulário e sintaxe barrocos, como por exemplo nos quinto e sexto versos da quinta estrofe e os dois primeiros da estrofe seguinte; a síntese dialética e o oxímoro do *herói* que é também *réu*. Aliás, os oxímoros dão extrema força ao poema, como nestes outros exemplos: *nas tormentas em que a paz revive; paz da insânia*.

O poeta cria seus versos com uma musicalidade de ritmo quebrado, *deblaterando* consigo e com o poema. Há uma dissonância no 2º verso, é o único irregular. Há igualmente uma tensão entre o ser em tormenta e a paz buscada. E, no terceiro verso do primeiro terceto, há um decassílabo perfeito mostrando o lado harmônico do poema: *sonhando a paz, querendo a paz; a paz*. E em versos como estes: *mas nos silêncios em que a paz se lesma / e se intumesce*. O tema da morte aparece mais uma vez. A morte na vida. Aqui também aparece o tema da queda: *o corpo já descido*. Em meio ao tormento e a loucura do poeta, *Deus* responde às perguntas a Ele destinadas, e a resposta é o próprio poema. Da

mesma forma, o deus que o poeta busca, reflete-se nos versos. O poema é, portanto, um espelho. Nessa perspectiva, o crítico Severo Sarduy (1989, p. 95) afirma que a estrutura da poesia barroca é o “reflexo redutor que a envolve e a transcende”.

No imenso poema *Invenção de Orfeu* não há um centro. Há mesmo um descentramento, seja na forma, seja no conteúdo – saliente-se que essa divisão é apenas didática. No primeiro caso, a multiplicidade de formas que o poeta usa é exemplar. No aspecto semântico, também temos uma proliferação de temas e assuntos que se mesclam e se assemelham e convergem. Ou, como no poema abaixo, temos um descentramento do sentido das próprias palavras que o poeta usa, misturando-as:

A proa é que é,
é que é timão
furando em cheio,
furando em vão.

A proa é que é ave,
peixe de velas,
velas e penas
tudo o que é a nave

A proa é em si,
em si andada,
ave poesia
ela e mais nada.

Soa que soa
fendendo a vaga
peixe que voa,
ave, voo, som.

Proa sem quilha,
ave em si e proa,

peixe sonoro
que em si reboa.

Peixe veleiro,
que tudo o deixe
ser só o que é:
anterior peixe.

(CANTO I, estância VI, p. 513).

No poema de Jorge de Lima, observamos um jogo de metamorfoses, no qual coisas e seres se confundem, na possibilidade múltipla da linguagem poética. Não há um sentido único, puro, isolado nas palavras. Por outro lado, também é possível dizermos que o poema é metapoético, e que proa/timão/ave/peixe/veleiro são uma mesma e única coisa, metamorfoseada, em seus mais diversos aspectos: o próprio poema em movimento. É o transporte para a poesia. É o barco do poeta. Complexificando ainda mais, também se confundem o poema e o poeta. Não só se confundem, mas fundem-se, misturam-se. Sendo assim, percebemos o completo descentramento, ou desregramento dos significados.

Note-se que no transbordamento da *Invenção de Orfeu* há também exemplos de economia e concisão. O poema acima, com suas quadras tetrassilábicas, faz lembrar a dicção sintética de outro poeta, já mencionado anteriormente – João Cabral de Melo Neto.

Mais uma vez o jogo de polarizações contrárias. Neste momento, explica a bifurcação do Barroco em duas direções, ora convergente, ora divergente no próprio Jorge de Lima: o *conceptismo* de um lado, o *culteranismo* de outro⁴. O primeiro, evidente

4 Segundo Massaud Moisés (1995, p. 60), “os dois ‘ismos’ em que o Barroco se bifurca não constituem manifestações puras, estanques: ao contrário, guardam numerosos pontos de contato e permutam, inclusive num mesmo escritor e num mesmo texto, os seus recursos diferenciadores”.

no poema anteriormente transcrito, se distingue pela economia na forma e expressa o máximo com o mínimo de palavras. Esta complexidade talvez condiga ainda mais com a poesia de João Cabral. Enquanto que o cultismo, predominante em *Invenção de Orfeu*, desdobra a forma de um significado mínimo, valorizando a imagem, a profusão de elementos ornamentais, o paradoxo. Assim, o poema ergue-se como um monumento a ser decifrado, um enigma.

No poema, nada é gratuito, e as coisas não são apenas o que parecem ser. O próprio Jorge escreveu: “Lede além / do que existe / na impressão” (LIMA, 1997, p. 676). Nesse sentido, o poema é alegoria que precisa ser pensada e refletida para ser compreendida. Um enigma a ser investigado e desvendado.

Segundo Walter Benjamin (1984, p. 52), “a alegoria é a degradação da narração natural”. Por isso, no âmbito da criação alegórica, a imagem se constitui dos fragmentos e guarda profunda relação com a situação de um mundo em ruína. Benjamin afirmou ainda que “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo” (1984, p. 208). O século XX manteve o contexto de uma cultura capitalista em desagregação, em rompimento com os ideais tradicionais. O mundo, a existência e o sujeito estão fragmentados. Além disso, Benjamin se refere ao barroco como a arte da imagem estilizada, do olhar melancólico e alegórico do artista: “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (1984, p. 200). De acordo com Hansen, a alegoria é a “metáfora continuada” (2006, p. 225).

Nesse sentido, uma das possibilidades de compreensão da obra *Invenção de Orfeu*, aponta para a busca do conhecimento de si e do mundo através do uso de mitos extremamente paradoxais, revelando a dialética existência humana. E de uma tentativa utópica de sintetizar a poética ocidental de todos os tempos.

A poesia barroca caracteriza-se pela ruptura com a busca de uma expressão imediata, simples, de fácil acesso. Revolve as estruturas comuns. Lança mão de inesperadas criações vocabulares, provocando assim uma multiplicidade semântica que se realiza em estruturas complexas. Desse modo, em *Invenção de Orfeu*, a expressão encerra uma plurissignificação às vezes desconcertante a quem busque um sentido único do poema.

Dizer, portanto, que *Invenção de Orfeu* é obra barroca ou que utiliza o barroquismo, é sugerir que comporta uma ampla e complexa estética, e que seu poeta reflete a alma no estado angustiado, conflitivo e agônico, mas, além disso, transcendente, expressando uma laboriosa tentativa “de conciliação de dois polos considerados então inconciliáveis e opostos” (COUTINHO, 1986, p. 21), razão e imaginação, epopeia e lirismo, transbordamento e síntese, agonia e transcendência.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. A marcha das utopias. In: _____. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

ÁVILA, Afonso. *O lúdico e as projeções do barroco*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIM, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2001.

D'ORS, Eugênio. *Do Barroco: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Tempo Brasileiro, [s.d.].

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

IVAN, Francisco. (Org.). *Colóquio Barroco*. Natal: Edufrn, 2008.

_____. (Org.). *Colóquio Barroco*. Natal: Edufrn, 2011. v. 2.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. *Gregório de Matos: do barroco à antropofagia*. 2013. 319 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/16373>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Veja, [1989?].

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1996.

IGNACIO DE LOYOLA: FUNDADOR DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Gleba Coelli Luna da Silveira (IFRN)

Introducción

Ignacio de Loyola ha nacido Íñigo López de Loyola en el Pueblo de Loyola, hoy municipio de Azpeitia ubicado a 20 kilómetros al sudoeste de San Sebastián en el País Vasco. Él nació en el día 31 de mayo de 1491, en el Castillo de Loyola cerca de Azpeitia, Guipúzcoa en España (LOYOLA, 2004, p.15), y murió en Roma en el día 31 de julio de 1556. Él fundó la Compañía de Jesús, cuya orden dio a los que a ella pertenecían el nombre de Jesuitas. Esta orden es religiosa católica romana y ejerció gran influencia en la Reforma Católica, pero hoy se considera la mayor orden religiosa católica en el mundo.

Ignacio de Loyola antes de la Compañía de Jesús

Ignacio era el más joven de los trece hermanos y hermanas, su madre murió cuando él aún era niño y a su padre le perdió cuando tenía 16 años de edad. Con esta edad se ha cambiado paje en 1506 en la corte de Juan Velázquez de Cuellar (LOYOLA, 2004, p. 15), que era hasta aquel período Ministro del Tesoro Real del Reino de Castilla donde era el contador, eso en el reinado de Fernando de Aragón y la reina católica Isabel de Castilla. Ignacio vivió en Arévalo, en la casa de su protector entre los años de 1506 a 1517 y como él vivía en la corte tuvo una vida llena de

vanidades. Ignacio de Loyola era un hombre y como tal también aprovechó las cosas de la tierra, pero eso hasta sus 26 años de edad. Él vivía para su vanidad de guerrero y para sus ejercicios con las armas siempre con el espíritu vuelto para ganar honor en las luchas en que participaba.

Con la muerte del rey de Castilla, Don Fernando de Aragón, su protector Juan Velázquez de Cuellar pierde sus riquezas, que pasó a pertenecer a Doña Germana de Foix, princesa de Francia y sobrina nieta de Fernando de Aragón. En 1516 Juan Velázquez de Cuellar murió e Ignacio pasó a servir al vice rey de Navarra, António Manrique de Lara, Duque de Nájera. Según Villoslada (1991), “Ignacio de Loyola jamás fue capitán, ni soldado ni oficial del ejército, y si era de la familia del duque y su gentil hombre”. En los regímenes monárquicos, ser un “gentil-hombre” significaba ser un caballero de la casa del rey, príncipe, noble o señor, que prestaba asistencia en el palacio y acompañaba en viajes y en la guerra.

Cuando herido gravemente por una bala de cañón que ha roto a su pierna derecha, en la batalla en la Plaza de Pamplona, ocupada por los franceses en el día 20 de mayo de 1521, quedase invalido y fue conducido gentilmente por los franceses al castillo de su familia donde permanece en recuperación por varios meses (LOYOLA, 2004, p. 16). Durante ese período de recuperación que fue bastante largo debido a la gravedad de sus heridas, Ignacio empieza a leer diversos libros para que el tiempo pase más deprisa, pero es en esa fase de su vida que Loyola empieza a leer “Vita Christi”, de Rodolfo de la Sajonia, y la “Leyenda Dorada” de Jacques de Voragine donde están reunidas varias narrativas que se refiere a la vida de Cristo y de los santos, de autoría de Jacopo de Varazze un monje cisterciense, orden de Cister, que fue una orden monástica católica reformada con origen en Francia, que

hacia una comparación donde relacionaba el servicio de Dios con el servicio de una orden de caballeros.

Los caminos de Ignacio de Loyola para llegar a una vida religiosa

Con esas lecturas cambia su vida y con ellas surgen ideas de dedicar su vida a Dios con su pensamiento siempre vuelto a hechos heroicos de San Francisco de Asís y varios otros líderes religiosos. Decidió así de en este momento en delante dedicar su vida a la conversión de los fieles al catolicismo en la tierra santa. En este período Ignacio desarrolló sus primeros planos de los “Ejercicios Espirituales” que en futuro influenciarían en los cambios que ocurrirían en los métodos de evangelización usados por la iglesia. Con su salud recuperada Ignacio resuelve dejar el hogar de su padre en secreto y se dedica al servicio de la “Divina Majestad” e iba para el Monasterio de Monserrat, donde se confiesa por tres días seguidos.

En el día 24 de marzo de 1522 Ignacio colgó sus armas delante de la imagen de la Virgen María, saca sus ricas ropas y las ofrece a un mendigo. En seguida pasa a usar una ropa hecha de tejido rústico. Entra para el Monasterio de Manresa, en una pequeño pueblo en el corazón de Cataluña como huésped, pero no era monje (LOYOLA, 2004, p. 16). Tiene una vida de ruegos y se impone penitencias muy duras, oraciones y mortificaciones (LOYOLA, 2004, p. 16), como los santos así lo hacían, viviendo de limosnas y no más comía carnes y ni bebía vinos. Todos los días frecuentaba la misa y hacía oración de la Liturgia de las Horas, conocido también en la iglesia por Oficio Divino, esta era una oración pública y comunitaria oficial de la Iglesia Católica, realizada a través de los salmos y cánticos, de la lectura de pasajes de la biblia y de la elevación de las preces a Dios. Ignacio también visitaba los hospitales llevando comida para los enfermos que allí estaban.

En el Monasterio de Manresa, Loyola tiene diversas experiencias espirituales; visiones y probaciones internas como el desánimo, la aflicción y la noche oscura en su alma. Después de todo superado, renovó su ánimo delante de las nuevas experiencias espirituales. De acuerdo con lo que él mismo escribió:

Estas visiones le confirmaron entonces y le dio tanta seguridad siempre de la fe, que muchas veces pensó consigo: se no hubiera escritura que nos enseñara estas verdades de fe, él se determinaría a morir por ellas, solo por lo que vira (LOYOLA, 2004, p. 16).

El viaje se ha tornado objeto de su devoción de caballero. En este período su experiencia interior le forneció el conocimiento y el material necesarios para escribir los “Ejercicios Espirituales”. Cuando Loyola decidió que iba a Jerusalén, en el año de 1523, tuvo que ir primero a Barcelona, donde consiguió un billete gratuito y comida obtenida a través de limosnas. De Barcelona fue a Roma donde consiguió su pasaporte pontificio para en seguida ir a Venecia y después viajar a Jerusalén. En esta ciudad fue recibido por los seguidores de las ideas de Francisco de Asís, orden por la cual él tenía mucha admiración. En la tierra Santa hizo visitas a los sitios sagrados, sitios por donde Cristo había caminado y decidió vivir allá. Pero los franciscanos no permitieron y él volvió a Venecia, llegando en enero de 1524. Como no puso vivir en Jerusalén volvió a Barcelona con nuevos ideales: Ignacio deseaba ayudar a las almas y él sabía que para eso necesitaba estudiar mucho.

Los estudios en las Universidades de Alcalá, Salamanca y Paris

Loyola percibió que era necesario para realizar sus proyectos tener conocimiento y un buen preparo cultural y teológico, pues solo así era posible alcanzar a “la más grande gloria de Dios”, que fue siempre el lema y objetivo de su vida. Ignacio

estaba con 33 años de edad cuando empezó otra vez sus estudios y primeramente por el latín. Después pasó 11 años en las Universidades de Alcalá, Salamanca y Paris, y debido a su fuerte personalidad y obstinación consiguió reunir compañeros al su rededor, donde entre ellos estaría el futuro Apóstol de las Indias y que también sería santificado por la iglesia, este joven era un doctor de la Sorbonne llamado Francisco Xavier (LOYOLA, 2004, p. 17). En 15 de marzo de 1534, el primero grupo de 07 compañeros hicieron sus votos de pobreza, de castidad y de obediencia a la fe católica apostólica romana.

En Barcelona vivió en la casa de Doña Inez Pascual, que conoció cuando estuvo en la primera vez en Cataluña. Él se dedicó al estudio del latín y a ayudar espiritualmente las personas, conquistó la estima de muchos y también recibió malos tratos por su condición de mendigo. Ayudó en la reforma del Monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles, haciendo con que las monjas viviesen en el claustro. En este período varios caballeros y damas importantes buscaban Ignacio para escuchar sus consejos, también pensaba en reunir personas que deseaban cambiar sus vidas y la Iglesia. Consiguio reunir 03 compañeros, pero ellos no permanecieron en el proyecto. Con el dominio del latín, el maestro de Ignacio le aconsejó a buscar a la Universidad de Alcalá para continuar con sus estudios.

Al entrar en la Universidad de Alcalá recibió abrigo en el hospital Antezana a través de Julián Martínez. Después en Alcalá consiguió 03 compañeros que lo siguieron viviendo un año y medio. Estudiaba mucho pero también se dedicaba a la predicción y a dar los Ejercicios Espirituales. La Inquisición siempre observaba a Ignacio y le denunció al párroco de la ciudad de Toledo. En esta época era grande la persecución a los alumbrados, que eran considerados en la época como un movimiento religioso español del siglo XVI en forma de una secta mística, que fue

perseguida por la iglesia llevando más sospechas sobre Ignacio, que era místico. Inicialmente tuvo que usar ropas comunes, después fue preso por un mes y medio, pero en la prisión continuaba a enseñar y predicar su fe católica. La iglesia no encontró ningún mal en las enseñanzas de Ignacio, pero fue obligado a vestirse de manera común como también prohibido de predicar su fe cristiana. Delante de tal facto, Ignacio y sus compañeros fueron hasta el arzobispo de Toledo informar sobre el ocurrido, y este mantuvo la decisión del párroco, pero le abrió las puertas de la Universidad de Salamanca.

En el año de 1528 entró para la universidad de Paris, en el colegio de Santa Bárbara donde permaneció por 07 años defendiendo una educación literaria y teológica, buscando despertar el interés de los otros estudiantes para sus ejercicios espirituales. Ignacio obtuvo su permisión para enseñar como docente en el año de 1533 y en 1534 obtuvo su título de maestro en artes y tenía junto a él 06 seguidores, son ellos: Pedro Fabro que era el único sacerdote del grupo, Francisco Xavier, Alfonso Salmeron, Diego Laynez y Nicolau Bobedilla, todos españoles, e también Simão Rodrigues, el único portugués del pequeño grupo. Ellos juntos planeaban ir en el año de 1537 a Jerusalén.

Ignacio de Loyola y la Compañía de Jesús

Ignacio de Loyola y 06 compañeros fundaron en el día 15 de agosto de 1534 (siglo XVI) la Compañía de Jesús en la Capilla Cripta de Saint-Denis, en la Iglesia de Santa María en Montmartre, sitio ubicado en Paris y conocido por sus cultos y peregrinaciones. Él tenía el objetivo de “efectuar trabajos misioneros y de apoyo a los hospitales en Jerusalén, o para ir adonde el papa quisiera, sin cuestionar”. Loyola y sus compañeros viajaron a Italia en 1537 para buscar la autorización del Papa para el viaje que deseaban hacer a la Tierra Santa. Por fin consiguieron, el Papa

Paulo III aprobó y permitió que ellos fuesen ordenados padres. Eso ocurrió en Venecia en el día 24 de junio por el Bispo de Arbe y ellos al principio se dedicaron a predicar la fe cristiana y a efectuar obras de caridad en Italia.

En aquel año no viajaron a Jerusalén, pues el imperador, la ciudad de Venecia, el Papa e los Turcos Otomanos, estaban otra vez en guerra. Loyola y sus compañeros decidieron esperar más un año en la esperanza de llegaren a su destino, “La Tierra Santa”. Mientras esperaban por el viaje, caminaban dos a dos por las tierras venecianas haciendo visitas a prisiones y hospitales, practicando la catequesis con niños y realizando obras de caridad. Al lado de sus compañeros Fabro y Laynez, Ignacio de Loyola viajó hasta Roma en octubre de 1538, se poniendo todos a la disposición del Papa. En el camino, Ignacio de Loyola para y hace una oración en una pequeña capilla cerca de Roma, “la Storta” y en esta capilla él dijo tener hecho una experiencia profunda, que marcó de modo decisivo el futuro del grupo, o sea, vivir en Roma. Para instalarse en Roma, Ignacio y sus compañeros predicaban la fe católica en las plazas y en las iglesias y también pedían limosnas en las calles. En este período surgen nuevas sospechas sobre el grupo que era acusado de huir de la inquisición española. Así Ignacio de Loyola se dirigió al Papa y le pidió que fuera abierto un nuevo proceso, donde otra vez su obra fue examinada y más una vez nada fue encontrado que condenase a él y a su grupo.

Para el Papa Paulo III, la nueva orden llega en el momento en que el mundo estaba en expansión y se necesitaba de misioneros para las tierras distantes, como las Américas y el Oriente, para eso el Papa sabía que los jesuitas estarían a su lado y más y más nuevos compañeros llegarían al grupo. De ese modo se necesitaba organizar una nueva orden, sujetas a una regla de vida, que presentada al Papa tuvo aprobación verbal en 03 de setiembre de 1539. Después la Congregación de Cardenales dio un parecer

positivo a la constitución presentada, y en 27 de setiembre de 1540, el Papa Paulo III confirmó el Orden a través de la Bula “Regimini Militantis Ecclesiae”, como una orden de nombre militar, Compañía de Jesús, con ideología y propósito de ser una “milicia” a servicio de Jesús Cristo a quien Ignacio llamaba de Rey y Capitán (LOYOLA, 2004, p. 17). Primeramente el número de sus miembros fue limitado en 60 hombres, pero después esta cantidad fue abolida por la Bula “Injunctum Nobis” de 14 de marzo de 1543.

Como superior de la Orden Jesuita, en Roma, Loyola se dedicó a la catequesis de los niños y a la asistencia a niños sin sus padres y madres, fundó la casa de Santa Marta, para recibir prostitutas y otra casa para recibir las chicas pobres. Loyola trabajaba para la conversión de los judíos que vivían en Roma. El Colegio Romano fue creado en 1551 que iba a ser la Pontificia Universidad Gregoriana con enseñanza gratuita y al adoptar el sistema usado en París renovó toda la enseñanza en Italia. Con el Papa Paulo IV la obra de Ignacio pasó por grandes dificultades financieras, pues este al revés del Papa Paulo III fue desfavorable a todas sus obras. Para el sustento del Colegio, la propia Orden tuvo que pasar por muchas privaciones económicas, hasta que fuera mantenida por el Papa Gregorio XIII, 25 años después de la muerte de su fundador. El nombre Universidad Gregoriana es en su honor.

Entre tantas adversidades que sufrió la Compañía de Jesús estaba el facto de no poseer ninguna fuente de renda fija y siempre era mantenida por donaciones y su modo de vivir era para muchos sospechosos, por eso la Universidad de París la consideraba peligrosa para la fe. Ignacio se mantuvo firme delante de los problemas y se dedicó al trabajo y a la formación del grupo. Las Constituciones Jesuitas fueron escritas por Ignacio y adoptadas por él en 1554, con reglas jerárquicamente rígidas, con énfasis

en el auto abnegación y a la obediencia al Papa y a los superiores jerárquicos, según las propias palabras de Ignacio, *perinde ac cadaver*, o sea, “disciplinado como un cadáver”. El gran principio de Loyola pasó a ser el lema de los Jesuitas: *Ad Majorem Del Gloriam*, o sea, “por la más grande gloria de Dios”.

Los ejercicios espirituales fueron impresos en 1548, y mismo como objeto de inspección de la Inquisición Romana, fueron autorizados para uso por los Jesuitas. Entre los años de 1553 y 1555, Ignacio narró su experiencia espiritual para el padre Gonçalves da Câmara, que fue considerada por el padre Nadal como su testamento espiritual. Fue este texto que dio origen a su autobiografía y después de su muerte hicieron algunas copias manuscritas y una traducción para el latín. El tercero padre Jesuita, Francisco de Borja designó el padre Ribadeneira para escribir una biografía oficial de Ignacio de Loyola y prohibió la lectura y divulgación del texto autobiográfico por verlo como peligroso, pero fue solamente el 1929 que la Autobiografía de Loyola volvió a ser leída y publicada en varios otros idiomas.

Así, en 31 de Julio de 1556 murió en Roma, Ignacio de Loyola a los 65 años de edad y en este período existían aproximadamente 1000 Jesuitas en 110 mil casas y en 13 provincias. Había 35 escuelas en funcionamiento y más 05 aprobadas. Sin duda los Jesuitas fueron responsables por el suceso de la Reforma Católica. Hoy la Compañía de Jesús constituyó la más grande orden religiosa del mundo con cerca de 30.000 misioneros, 500 universidades y escuelas y 200.000 estudiantes al año. En 12 de Marzo de 1622, el Papa Gregorio XV canonizó a Ignacio de Loyola que fue beatificado en 1609 por el Papa Paulo V, considerado por la Iglesia Católica como “Santo”, cuyo día es conmemorado con fiesta litúrgica en 31 de Julio (LOYOLA, 2004, p. 18).

Los ejercicios espirituales

Pio XI, en 1922, pocos meses después de ser nombrado Papa declaró y constituyó San Ignacio de Loyola “celestial Patrono de todos los Ejercicios Espirituales y por consiguiente, de todos los institutos, asociaciones y congregaciones de cualquier clase que ayudan y reciben a los que practican los Ejercicios Espirituales”. El Papa también publicó, en su jubileo sacerdotal, en 25 de julio de 1925 (LOYOLA, 2004, p. 19), la Encíclica “*Mens Nostra: Sobre los Ejercicios Espirituales*”, donde él mismo comunicaba a los fieles su decisión de establecer todos los años un retiro basado en los Ejercicios Espirituales para el Papa y los miembros de la Curia Romana.

Imagen 1 – Santo Ignacio de Loyola



Fuente: Disponível em: <<http://dongten.net/noidung/12817>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

Desde tal facto, retiros Ignacianos son realizados todos los años en el Vaticano. A principio ocurrían en la primera semana del adviento, que para los cristianos representa un tiempo de

preparación y alegría, de expectativa, donde los fieles, a la espera del nacimiento de Jesús Cristo viven el arrepentimiento y promueven la fraternidad y la paz. Pero, con el Papa Paulo VI, los ejercicios espirituales pasaron a ser realizados en la primera semana de la Cuaresma, que es un período del año litúrgico que viene antes de la Pascua Cristiana y es celebrado por algunas iglesias cristianas, como la Católica, la Ortodoxa, la Anglicana y la Luterana. El texto original de Loyola empezaba con una oración conocida por el nombre de “*Anima Cristi*”, de origen franciscana, y por ser tan conocida en la época de Loyola él mismo solo publicaba el título, pues pensaba que todos la conocían. En seguida tenemos la oración practicada por San Ignacio de Loyola (LOYOLA, 2004, p.19).

Anima Cristi

Alma de Cristo, santificai-me.
Corpo de Cristo, salvai-me.
Sangue de Cristo, inebriai-me.
Água do lado de Cristo, lavai-me.
Paixão de Cristo, confortai-me.
Ó bom Jesus, ouvi-me.
Nas vossas chagas, escondi-me.
Não permitais que me separe de vós.
Do inimigo defendei-me.
Na hora de minha morte chamai-me.
E mandai-me para vós.
Para que vos louve com nossos santos.
Por todos os séculos dos séculos.
Amém

Consideraciones finales

Por todo eso podemos decir que Ignacio de Loyola fue antes todo un soldado de Jesús Cristo y que sirvió siempre a la Iglesia Católica. Era hombre disciplinado, determinado y de fuerte carácter.

Referencias

CÁMARA, L. G. Pe. *Autobiografía de San Ignacio de Loyola*. Texto recogido entre 1553 y 1555. Disponible en <<http://www.jesuitasaron.es/documentos/autobiografia.pdf>> Acceso en: 23 nov. 2014.

LOYOLA, I. L. *Autobiografia de Inácio de Loyola*. São Paulo: Loyola, 2012.

LOYOLA, I. L. *Os exercícios espirituais de Inácio de Loyola*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2004.

VILLOSLADA, R. G. *Santo Inácio de Loyola*. São Paulo: Loyola, 1991.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Inácio de Loyola. Disponible en <http://pt.wikipedia.org/wiki/In%C3%A1cio_de_Loyola>. Acceso en: 23 nov. 2014.

A FUGACIDADE DA VIDA EM “LA VIDA ES SUEÑO” DE CALDERÓN DE LA BARCA

Inés Virginia Caballero (UFRN)
Samuel Anderson de O. Lima (UFRN)

Calderón de la Barca, dramaturgo do “Século de Ouro”, talvez o maior, foi sem dúvidas a tradução mais próxima do homem barroco através de seus temas e de seus personagens, aquele que soube perfeitamente traduzir os sentimentos que envolviam os homens daquela época, como ele escreveu: “Comédia é a vida humana, onde cada qual representa seu papel. O mundo é o teatro; o Autor é Deus, cuja providência distribui os papéis e os trajes; os homens são atores, e a morte, a que desnuda igualmente a todos” (LA BARCA apud REAL, 1881, p. 272). Vislumbrava a liberdade e temia a Deus. Suas peças traduziam a vida como um enorme palco, onde os homens, como marionetes de Deus, cumprem seus papéis e os vivem como num teatro; no palco a ilusão de um sonho, onde a vida podia ser boa e colorida ou sofrida e cinza.

Suas obras refletiam seus próprios medos e angústias, descreviam a beleza da vida e o medo da morte, destino que é inevitável e igual para todos; com a morte se nasce para a verdadeira vida, e a vida na terra é como um sonho e os sonhos, sonhos são. Para o barroco, este era um tema central: vida-morte. O homem barroco baila entre o real e o espiritual. O teatro da vida reflete como um espelho o que se sonha e como a vida na terra é efêmera e tudo passa, resta acreditar que há esperança, a fé de alcançar a felicidade almejada, a verdadeira vida, aquela que vem com a

morte, e que para alcançá-la o homem tem de viver bem, pois, caso contrário, terá o castigo dos céus.

A guerra, e muitos outros fatos, influenciaram o comportamento do homem daquela época, como também a necessidade da Igreja Católica de trazer os fiéis de volta, com o propósito de continuar a dependência psicológica e assim dominar e manter o poder diante do povo, ou seja, de permanecer no controle. Assim a figura do pregador, que tinha a função de ensinar o evangelho, tornou-se uma figura importante na sociedade e para a Igreja. Segundo Rosario Villari (1995), em seu livro *O homem barroco*, os pregadores eram preparados e especializados para as pregações nas paróquias e principalmente nos campos evangelizando o povo de modo teatral, compondo seus sermões com ênfase de melhorar a condição espiritual e com o objetivo de converter os protestantes. Criou-se uma verdadeira e assustadora dependência do homem com o que a Igreja pregava, do certo ou errado, o medo da morte e do inferno.

Para o Barroco, a história da humanidade toma seu início na encarnação do verbo: O verbo se fez carne, ou seja, se fez visível. O catolicismo prestou atenção ao visível, ao rito, à festa, ao teatro, à encarnação do sensual, do sacro, onde a principal manifestação era a festa do *Corpus Christi*, e que então Calderón de la Barca foi o melhor na representação, escreveu muito para essa festa a pedido dos reis em Madri. Calderón acreditava que tudo podia ser representado e traduzido para o teatro, a ideia é teatral, ele dizia, assim, as ideias se convertiam em personagens que representavam a sociedade daquele século, o rei, o camponês, a rainha, a dama de companhia, o bobo da corte, enfim, cada personagem representava a vida daquela sociedade, com suas crises e seus propósitos, como na antiguidade da Grécia já se fazia.

O homem barroco vivia então o arcabouço de combate à Reforma religiosa proposta pela Contrarreforma da Igreja Católica,

e o homem enfrenta o choque do novo e do tradicional, onde o novo significa crescimento individual, liberdade, mas uma liberdade que lhe causava medo, o medo do desconhecido, o medo de decidir por si só e de ter que assumir as consequências, o livre arbítrio. Daí a antítese da vida-morte, de viver os prazeres da vida ou renunciar em nome da vida eterna.

Nesse contexto, as obras barrocas para o teatro seguiram caminhos dramáticos, cômicos e líricos, com a finalidade de transmitir ao público os preceitos da religião e de conduzir seus atos. Encontram-se grandes mestres que foram figuras importantes para esse movimento e que marcaram época para o mundo. Calderón de la Barca foi discípulo de Lope de Vega, porém Calderón teve mais aprimoramento, tendendo para a reflexão intelectual e filosófica de seus personagens, convertendo-os em símbolos de valores. Além disso, sua linguagem dramática é mais elaborada.

Pedro Calderón de la Barca nasceu em Madri em 1600 e morreu aos 81 anos, pertencia a uma família nobre, estudou num colégio jesuíta com o propósito de ser sacerdote, porém abandonou seus estudos para seguir a carreira militar. A relação de conflitos com seu pai teve grande influência em suas obras. Calderón representa a síntese de uma época, a do *Siglo de oro*, foi o resumo do melhor momento literário espanhol e artístico do século e da entrada do modernismo. Sua morte representou o marco final dessa época. Aplicava duas variantes da poesia do momento, o “conceptismo”, poesia de ideias, e o “culturalismo”, poesia de visuais. Mas o que realmente importava para Calderón era a criação de variados mundos teatrais. Inventava mundos paralelos, não só variando o argumento como todo o cenário, e assim passa repentinamente de um drama teológico para uma comédia de enredo, e, para cada gênero, criava um novo jogo teatral.

Calderón de la Barca escreveu unicamente para o teatro, com 120 comédias e 80 autos sacramentais, que podemos agrupar assim: drama filosófico *La vida es sueño*, drama de história e lenda; *El Alcalde de Zalamea*, drama de Honra; *El médico de su honra*, drama religioso; *El mágico prodigioso*, comédia de capa e espada; *La dama duende*, comédia; e *Eco y Narciso*.

La vida es sueño foi considerada uma das principais obras de Calderón de la Barca, drama filosófico que já no primeiro monólogo do personagem principal destaca o que a obra exalta: “O delito maior do homem é haver nascido” (LA BARCA, 2004, p. 42). Então, Calderón levanta indignações e inquietações vividas pelo homem barroco e que para ele não havia culpa, nem maldição e sim um delito, assim o drama de Segismundo se desenvolve num cenário solitário, frio e distante da sociedade para provocar o que seria do homem sem seu semelhante, sem a liberdade, sem sonhos, sem vida, recluso como um animal.

La vida es sueño está composta de três atos ou jornadas; a primeira jornada tem oito cenas, onde os personagens são apresentados em espaço e tempo, na torre em que Segismundo vive. A segunda jornada tem dezenove cenas onde aparece o conflito, o problema e se passa no palácio de Basílio, Pai de Segismundo, que é o causador do exílio do filho. A terceira jornada tem catorze cenas, dá lugar à solução de todos os problemas criados ao longo da obra, e tem como cenário um campo de batalha, como símbolo da luta entre o bem e o mal, do herói, da justiça e onde o bem triunfa todos os males criados pelos homens e onde se cumprem os desígnios do Deus.

A fugacidade da vida, a brevidade do tempo nesta vida, tema central do barroco e desta obra, é o sentimento desse homem, atormentado por suas dúvidas e questionamentos, de seu papel no mundo, do destino e ou do livre-arbítrio. Que faria ele com seu destino em suas mãos? O prazer e a dor, a fuga do

gozo através da fé, como se não soubesse se vivia as vaidades que o mundo lhe oferecia ou se seguia uma vida simples voltada para o espiritual, e então, o que fazer? Viver cada minuto plenamente ou pensar racionalmente e não ceder aos pecados mundanos? Viver num mundo onde tudo que dá prazer é considerado pecado e passageiro, a vaidade, o egoísmo, o poder, a arrogância, enfim, o prazeroso é pecado, e todos os homens buscam o prazer, que contradição para a existência do homem digno, puro e bom aos olhos do criador. Tais questionamentos faziam então com que esse homem se voltasse para uma eterna dúvida, a dúvida de sua existência e o que fazer com essa eterna culpa, quanta contradição havia entre o céu e a terra.

O barroco era a tradução de tudo isso, que foi refletido nas esculturas com os exageros, os relevos, nas pinturas com os contrastes de luz e sombra, na literatura com as antíteses. Assim, nesse contexto, podemos afirmar que a literatura é a expressão artística que ultrapassa a barreira da realidade e do sonho, como no teatro, também nos livros, os personagens saltam da ficção à realidade, fazendo com que o público se envolva com as histórias como num sonho e vivam tão intensamente que já não saibam se é sonho ou realidade, que sintam as dores e alegrias, e então, tanto a literatura como o teatro cumprem seu papel.

Na obra *La vida es sueño* de Calderón de la barca, podemos identificar e classificar através do tema e de seus personagens essa fragilidade do homem, a fugacidade, o tempo que corre rápido contra a vida, a morte que chega levando o homem e deixando tudo que lhe pertence na terra, leva o rei, leva o vassalo, leva homens, mulheres, crianças, ficam só as boas ações, o amor, as virtudes. Daí a expressão latina mais utilizada no barroco “carpe diem”, que quer dizer “aproveite o dia, o presente, viva bem”.

Esses eram os maiores sentimentos do homem da época, uma época marcada por guerras, problemas sociais, econômicos, religiosos. Por um lado estava a vida no mundo com seus prazeres e tudo que podia ser visto, tocado. Por outro, a vida celestial, a fé, Deus, a doutrina, e tudo que não se via, nem se tocava. Essa busca do “eu” e do “certo”, marcou o homem da época e o fez um homem de contrastes, temeroso, por vezes deprimido e/ou um homem extremamente entusiasmado, exagerado, festivo ao extremo, enfim, contraditório.

Os séculos XVI e XVII foram marcados por muitas tragédias na humanidade, dentre todas já citadas, ainda como se não bastasse, foram desolados por doenças que se proliferavam rapidamente devido às más condições em que viviam, aumentando a fragilidade da vida do homem. E foi dentro desse processo social, político, econômico e religioso, que Pedro Calderón de la Barca construiu seu nome como um dramaturgo brilhante, abordando temas delicados, medos e esperanças, afirmações de que tudo passa como a vida, rápido como o tempo, como o sonho, e foi nesse contexto que Calderón idealizou os personagens de *La vida es sueño*. O personagem principal Segismundo, além de ser privado da liberdade, é ainda tido como louco, homem fera, e que em um dos trechos da obra podemos identificar a agonia dele, suas dúvidas, que o maltratavam e perturbavam sua existência, não deixando que ele viva claramente seu verdadeiro “eu”:

¡Válgame el cielo, que veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!
Con poco espanto lo admiro,
Con mucha duda lo creo...
Decir que sueño es engaño;
Bien sé que despierto estoy.
¿Yo soy Segismundo nó soy?...
(LA BARCA, 2004, p. 111)

Em verdade, o drama criado por Calderón não passa de uma metáfora para recriar as dúvidas e incertezas que o homem vivia com seu “eu”, os personagens tinham seus papéis definidos e retratavam a sociedade, suas vaidades, fragilidades, a luta pelo poder, a busca pelo material que os levariam a fazer qualquer acordo para conseguir seus objetivos. O personagem principal Segismundo, vítima da fragilidade de seu pai e de sua crença do místico, que utilizava para justificar seus atos, trancando numa torre seu filho e deixando-o por lá para não causar mais tragédias além das que já havia causado, pois acreditava que ele tinha sido o causador da morte de sua esposa quando nasceu. Basílio, pai de Segismundo e rei de Polônia, acreditava que os astros lhe dariam a orientação de como proceder com aquela criança e assim recebeu a resposta de que Segismundo seria tirano com o seu povo, e a solução daquele problema seria a torre longe de todos. Então, com a ajuda de Clotaldo, um criado idoso e que era o único a saber da existência da criança, leva Segismundo e o cria, retirado do Palácio e da sociedade. Porém, Clotaldo tinha o dever de criá-lo e ensinar-lhe tudo.

Assim, Segismundo vai crescendo, tornando-se capaz de entender que algo não estava certo e cada vez mais questionava e buscava respostas, como por exemplo, o que havia feito para merecer tal destino? Segismundo desempenha o papel do homem repleto de indagações, com medo do mundo, de Deus, do destino, entende que faz parte da natureza como todo ser vivo, mas desconhece seu semelhante, sonha com a vida fora da prisão a que foi submetido e procura a causa de sua mísera condição.

No trecho citado, vê-se claramente a dúvida de não saber se sonhava ou se estava acordado, se ele era quem pensava ou era o outro a quem tinha sido apresentado quando o levaram dormindo para o Palácio, o filho do Rei, Príncipe herdeiro do trono,

rodeado de luxo e de pessoas que nunca tinha visto, a vida num mundo que não sabia que podia existir.

Os personagens da dramática história se encontram e consequentemente seus destinos se cruzam, como Rosaura que chega a torre perdida e sem querer encontrar Segismundo naquele estado de “homem fera” que a deixa chocada. Assim é levada ao reino diante do Rei para esclarecer o que havia presenciado. Mesmo sem ser esse o objetivo de sua viagem e que a levava para aquele reino, foi sem dúvida o que a deixou bem próxima daqueles a quem ela tinha vindo executar sua vingança. Entre outras coisas, seu Pai que desconhecia, viria a saber toda a verdade com o desenrolar do drama. Porém seu verdadeiro plano estava voltado para o sobrinho do Rei. A mão de Deus, que é o Senhor dos destinos, levou Rosaura a ter piedade por aquele que havia visto numa condição horrível de fera e recluso, vítima de um destino pior que o seu. Com a finalidade de conseguir o que queria, Rosaura entra no destino de Basílio, Segismundo, Clotaldo (seu pai que ainda não conhece), Astolfo e Estrella, e que junto com Clarim, seu companheiro e amigo, irão construir parte deste drama.

Toda a obra trata do destino cruel a que Segismundo foi submetido por seu Pai, um homem com crenças e medos, Rei de Polônia, que viveu uma tragédia pessoal, que o levou a cometer outras mais, como encarcerar seu único filho numa torre e mentir para todo seu reino, fazendo-os crer que esse filho havia morrido junto com a mãe. Basílio era um Rei preocupado com seu povo, bondoso, mas também místico, confuso, indeciso e vivia da resposta dos astros para justificar suas ações, acreditando estar fazendo sempre o correto, já que a resposta vinha dos céus. Ao terminar de ler este trágico conto, com o sofrimento de todos, nos leva a refletir que o mais importante não são as profecias ou desígnios enviados pelos astros ou deuses e sim o que nos fala a consciência, a verdade de cada um, acreditar naquilo que

sabemos que é o correto e que o certo é ser sempre justo e bom e era justamente essa a mensagem que se queria passar.

Segismundo cresce isolado na torre, acompanhado apenas de Clotaldo, conhece o mundo exterior através do que seu guardião que lhe ensina tudo que sabe, e mesmo sem o convívio de outras pessoas, torna-se um homem sensível, observa os animais, as plantas, o sol, e tira de cada elemento da natureza suas belezas. À medida que descreve o cenário que está ao redor da torre, cresce o questionamento sobre sua existência e sobre sua própria vida. Se todos os seres vivos foram criados por Deus e estes são livres, porque só ele merecia estar ali preso, furtado de ser também livre, que pecado tão grande cometeu para receber tal castigo?

Quando Rosaura e Clarim encontram a torre por acaso, ele tem a oportunidade de ver, pela primeira vez, outras pessoas além de Clotaldo, e suas dúvidas aumentam ainda mais, sua revolta e indignação tornam Segismundo digno da piedade de qualquer um que o visse. A curiosidade de Rosaura tomava o lugar da pena. O que causara tamanha pena? Que delito tal ser cometeu? Ao mesmo tempo em que era tido como fera, mostrava-se conhecedor de sentimentos muito humanos, raiva, dúvidas, revolta, medo, buscando entender quem era; enfim um homem capaz de pensar e de questionar os desígnios a que estava fadado.

Com o conhecimento de Rosaura quanto a existência de Segismundo, o Rei Basílio, seu pai, decide contar a verdade e traça um plano para tentar trazer o filho ao convívio no reino, e testar o que os astros lhe haviam dito. Então propõe levá-lo adormecido e quando acordasse estaria já no castelo, pois assim, se a experiência não desse certo o levariam de volta a torre dormido, e tudo não passaria de um sonho para Segismundo. Assim se fez, e quando Segismundo acorda no castelo, por medo ou susto, ou mesmo por nunca ter visto ninguém além de Clotaldo, se mostra agressivo com quem quer que chegasse perto. Ele, como qualquer

um que passasse por tal experiência, teria as mesmas reações. Tudo que via lhe era muito estranho e não sabia se era real ou sonho.

Por ter falhado a tentativa que Basílio havia feito de levar o filho ao convívio no reino, decide então levá-lo adormecido para a torre, assim tudo parecerá como se fosse um sonho, dizia o rei. Porém, Segismundo ao acordar e ver que estava na torre novamente, fica cada vez mais indignado, confuso e os questionamentos que antes lhe tiravam o sono agora se tornam maiores. Entende que sua vida é realmente miserável e que ele está em pior condição até que um peixe, pois sua liberdade não lhe pertencia.

Agora já não sabia quem era, antes era um pobre homem solitário, agora era o filho do Rei, colocado numa torre, tudo não passara de um sonho? A verdadeira vida era cada vez mais difícil de entender, por que Deus havia criado a todos os seres vivos livres e a ele não? Então ele mesmo começa a ter pena de sua condição, queria a liberdade como a tinham os peixes, as aves, as plantas, os homens. Suas queixas e lamentações aparecem num monólogo:

Primeiro monólogo de Segismundo, cena II:

“¡Ay mísero de mí, ¡ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo,
Ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo.
Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido;
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
Pues el delito mayor
del hombre es haber nacido...
¡Qué ley, justicia ó razón
negar a los hombres sabe

privilegios tan süave
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?”
(LA BARCA, 2004, p. 44-45)

Através deste personagem pode-se compreender toda fugacidade que o homem daquela época vivia, tudo entre o céu e da terra era obra do criador e tudo era passageiro, tudo e todos tinham um tempo determinado no mundo e desempenhavam seu papel, o céu é que é eterno e lá está a verdadeira vida, a vida prometida sem pecados, sem dores, sem sofrimentos.

Então, após essa experiência, Segismundo passa a refletir ainda mais nas coisas do mundo e dos céus, nos sentimentos de bondade, no perdão, em Deus e nos seus desígnios, passa a entender que ele tem seu papel neste mundo e que é necessário que o desempenhe da melhor maneira possível, precisa ser um substituto de seu pai um dia, e o povo daquele reino merece um rei justo, bom, valente e honrado. Com esses sentimentos volta-se para dentro de si e passa a ver sua condição não como um mísero homem e sim como um homem capaz de superar as provas que a vida na terra lhe oferece e ele tem coragem suficiente para enfrentar.

No reino, armava-se uma revolta do povo contra o rei e queriam a Segismundo livre, assim ocorre a cena em que pai e filho se encontram e travam a batalha final onde o rei pede perdão ao filho dando-lhe o reino e Segismundo com toda humildade de um verdadeiro filho o perdoa, compreende suas razões e demonstra que é um homem justo, equilibrado, bom o bastante para governar seu reino.

A mensagem moralizadora desta obra dramática de Calderón é a perfeita tradução do homem barroco, por vezes exagerado nas coisas do mundo, inconstante e fugaz como a vida

na terra, sonhava com a vida que o conduziria ao espírito livre. A morte vem para todos, independente da posição social, idade, sexo, ou raça, a vida é rápida igualmente para todos, inconstante, precisa ser vivida da melhor maneira possível. Para isso, a tragédia da vida foi traduzida em novelas para o teatro, faziam parte do século de ouro, difundindo a linguagem inacabada, que surpreende, arrebatava, exalta a natureza.

Narrativas com artifícios para arrancar fortes emoções, técnica que também foi utilizada pelos jesuítas, segundo Maravall (1997), arrebatando lágrimas e gritos de quem as assistia, no caso dos jesuítas, as missas em campo aberto, como os teatros na Europa, chamados de currais, o povo assimilava as mensagens com intensa emoção, o que causava sempre mais furor e ânsias por novas novelas. O homem barroco, inconstante, com enormes contradições morais, necessitava ser guiado, dirigido, como personagem do grande teatro da vida, no palco com sua atual vestimenta, tinha que atuar da melhor maneira possível. O autor da grande peça Deus, escolhia a hora de cada um entrar, com o nascimento e o retiraria de cena com a morte.

Diante desta certeza, de que todos os homens na terra estão no mesmo palco e nele atuariam, querendo ou não, fica a pergunta que fecha toda essa grande obra de Calderón de la Barca e dá nome a mesma é:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. (LA BARCA, 2004, p.
174-175)

Referências

LA BARCA, Calderón de. El gran Theatro Del Mundo. In: REAL, J. Alonso del (Org.). *Calderón sus obras, sus críticos y sus admiradores y crónica del segundo centenario de su muerte*. Barcelona: Nueva de San Francisco, 1881. p. 264-267.

_____. *La vida es sueño*. Buenos Aires: Longseller, 2004.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.

VILLARI, Rosario. *O homem barroco*. Barcarena, Portugal: Ed. Presença, 1995. p. 139.

A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA CONDIÇÃO FEMININA NO PERÍODO DO BARROCO ESPANHOL EM “LA INOCENCIA CASTIGADA” DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

Jandirene Tiburcio (UEPB)
Elda Firmo Braga (UERJ)

Introdução

No presente estudo, buscamos refletir acerca do tratamento dispensado às mulheres e à repressão sofrida por elas durante o século XVII, no âmbito sociopolítico-histórico-religioso-cultural do período do Barroco espanhol, a partir da escrita de María de Zayas y Sotomayor (1590-1650), cuja produção ficcional evidencia, desde uma perspectiva feminina, alguns aspectos da condição das mulheres nesta época.

A autora produziu dois livros – *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) e *Desengaños amorosos* (1647) – compostos, cada um, de um conjunto de dez minirromances que expõem um panorama da condição da mulher na Espanha daquele momento, retratam diversas formas de desenganos e evidenciam as crueldades cometidas por diferentes figuras masculinas.

La inocencia castigada está inserida em dois contextos bem específicos: o político-religioso e o artístico-cultural. O primeiro corresponde à Contrarreforma e à Inquisição, momento em que a sociedade espanhola se tornou mais conservadora e tradicional,

recuperando valores medievais, especialmente em relação à conduta das mulheres, o que leva Maravall (1986) a caracterizar a época como marcada por uma “misoginia neomedieval”.

O segundo se relaciona a uma fase de intensa riqueza artística e cultural que o país vivenciou em parte do século XVI e do XVII, momento conhecido também como “Século de Ouro” espanhol, cujo esplendor se estendia à literatura – prosa e poesia –, às artes plásticas, à arquitetura, ao teatro, e a outras linguagens artísticas.

O tema deste trabalho é a escrita feminina como forma de transgressão à ordem e ao poder estabelecidos em uma conjuntura marcada por uma intensa submissão, marginalização e exclusão social, na qual os seres humanos do sexo feminino eram vítimas constantes de uma sociedade especialmente misógina.

Nesse contexto, Maria Zayas y Sotomayor, em seus textos literários, apresenta intensas críticas à opressão, à exclusão social e à injustiça cometidas por um “pensamento patriarcal” (LERNE, 1990), vigente no universo espanhol no período em foco.

Dentre os vinte minirromances, optamos por fazer uma análise de *La inocencia castigada*, presente no segundo livro de Zayas y Sotomayor. A narrativa tem como espaço a região de Sevilla e como personagem principal *doña*¹ Inés, que figura como uma espécie de representação literária da opressão, submissão, marginalização e exclusão social que vitimavam as mulheres na Espanha do século XVII.

Para tanto, apresentaremos primeiro um pequeno panorama sobre a situação social da mulher no contexto social de referida época; depois contemplaremos o tratamento literário da

1 Cabe observar que o tratamento “don” e “doña” foi utilizado na Espanha durante muitos séculos como uma marca de contraste social. Era utilizado apenas entre os nobres, pessoas consideradas de prestígio naquela sociedade.

linguagem da narrativa em estudo; e por último traçaremos considerações sobre o caráter das principais personagens da obra em foco.

A situação social da mulher no contexto social do século XVII

No século XVII, na Espanha, a mulher vivia confinada ao âmbito doméstico e era impedida de exercer qualquer papel na sociedade que tivesse algum vínculo com o âmbito público. Essa sociedade tinha como um dos pontos principais a negação do acesso à educação para as mulheres, fato que, de alguma forma, contribuía para que elas permanecessem submetidas ao poderio e domínio masculino, fosse do pai ou do marido, e para a conservação de um determinado *status quo*.

Nesse contexto social, as mulheres eram julgadas pelos seus comportamentos. Se não se submetiam a um determinado conjunto de valores, não eram consideradas honradas. As castas, puras, virgens, cristãs e obedientes eram o exemplo de conduta social feminina. Esses eram os valores defendidos pela sociedade daquela época e correspondiam ao modelo que os homens prestigiavam para ter como esposa.

Dois princípios estimados eram a virgindade, para as solteiras, e a fidelidade, para as casadas. Existia também uma percepção restrita do papel destas últimas: administrar o lar e cuidar da família, bem como, em alguns casos, ajudar a gerenciar o patrimônio do marido.

Nessa perspectiva, Sánchez de Toca (1873) endossa a misoginia existente desde séculos anteriores ao que escreveu seu livro:

El carácter dulce, tímido, tierno y amable de la mujer, sus deberes maternos, sus cualidades todas, dicen que fue destinada al hogar, no a la vida pública, y

que sólo bajo el techo doméstico será feliz y honrada. Dios la creó para ser el alma de la familia [...]. Siempre, en todas las edades [...] han surgido de la mente del filósofo y de los ensueños del reformador de teorías [...] extrañas sobre la condición social de la mujer, que no merecen otro nombre que el de locuras y desvaríos del entendimiento. Pero por grandes que hayan sido los delirios del hombre, la ley natural, que quiere que la mujer pase su existencia dedicada exclusivamente a los trabajos del hogar, nunca ha podido desaparecer [...] (SÁNCHEZ DE TOCA, 1873, p. 88).

Dessa forma, as mulheres tinham de preservar sua honra e a de sua família, já que eram vistas como as protetoras do lar e das finanças da casa, consideradas uma espécie de ser tudo (multifuncional no âmbito doméstico) e, ao mesmo tempo, de não ser coisa alguma (na esfera social).

Nesse período, um dos principais preceitos impostos às mulheres era a reclusão, fosse doméstica ou religiosa. A igreja e a família constituíam as mais importantes instituições de controle do comportamento social, tanto dos varões como das mulheres nos âmbitos privados e públicos.

Eram oferecidas às mulheres duas alternativas, dois destinos: o casamento ou o convento, ambos os espaços, de uma forma ou outra, figuravam como um ambiente de clausura. Aquelas que não optavam pela vida de casada nem pela religiosa eram discriminadas socialmente, por serem mães solteiras ou mesmo por se tornarem solteironas.

Nesse contexto, a mulher era vista como uma criatura frágil e ingênua, por isso se acreditava que ela precisaria ser submissa ao homem. Enquanto que estes eram tidos como seres mais

fortes e inteligentes e achavam que eram os únicos preparados para desenvolver atividades intelectuais.

María de Zayas y Sotomayor pode ser considerada como uma figura transgressora para a sua época, pois se trata de uma das poucas mulheres que conseguiu romper com o âmbito privado para escrever e publicar literatura naquele período. Esta autora via a maioria das mulheres, no século XVII, como vítimas de atrocidades da sociedade e dos homens. Os maridos cometiam adultérios e tinham medo que suas esposas fizessem o mesmo e, conseqüentemente, manchassem sua honra e a de sua família. Por conta disso, muitos cometiam crueldades com suas esposas e castigavam intensamente aquelas que não se submetiam às regras de honra que vigoravam na época.

María de Zayas y Sotomayor, no Prólogo de *Novelas amorosas ejemplares*, (1637) denuncia a inferioridade imputada à mulher naquele contexto: “Por qué si en nuestra crianza, como nos pone el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas...” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2010, p.160).

Percebemos, nessa citação, por um lado, uma crítica à limitação de atividades oferecidas para as mulheres consideradas como próprias do universo feminino – elas geralmente ficavam restritas ao âmbito da costura e da pintura, sendo que algumas conseguiam também estudar música e aprender a tocar algum instrumento – e, por outro, uma reivindicação pela educação escolar, evidenciada pelo apelo por “livros” e “professores”.

A autora utilizou seu labor literário para conscientizar as mulheres a respeito dos perigos que poderiam ser encontrados em um casamento. Ela denuncia as diversas formas de violência sofridas pelas mulheres, principalmente a física e, ao mesmo

tempo, reivindicou que os homens respeitassem e fossem mais atenciosos com suas esposas.

Em seus escritos, Zayas y Sotomayor combatia a desvalorização do sexo feminino, já que no século XVII as autoridades políticas e eclesiásticas na Espanha pregavam a inferioridade intelectual da mulher e julgavam que elas eram mais propícias ao vício e ao engano, a exemplo do episódio ocorrido com Eva nos primórdios da criação do mundo, segundo a Bíblia.

Zayas y Sotomayor, em suas obras literárias, questionou as atitudes misóginas que vitimavam as mulheres. Ainda no referido Prólogo, percebemos um tom transgressor da autora diante do contexto em que estava inserida:

Quién duda caro lector que te cause admiración que una mujer tenga inteligencia no sólo para escribir un libro, mas también para llevar a la imprenta [...]. Quién duda, dijo otra vez, haber muchos que contribuyan con la locura esta virtuosa osadía de traer a la luz mis borrones, siendo mujer, que en la opinión de algún necio es lo mismo que una cosa incapaz [...]
(ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2010, p. 159).

No conjunto de suas narrativas curtas, Zayas y Sotomayor crítica a sociedade patriarcal do século XVII, bem como adverte as mulheres a terem firmeza e cuidado para se livrarem dos enganos amorosos, principalmente de homens sedutores. Um dos caminhos que a autora aponta para as damas em seus relatos seria a busca de um ambiente acolhedor e seguro como, por exemplo, o convento. Assim, a vida religiosa surgia como uma alternativa, um refúgio, um lugar de escape para as mulheres diante da crueldade masculina.

Para Maravall (1986), o período do barroco espanhol foi tão conflitivo como outros momentos históricos deste país, mas

a consciência dos mecanismos que geravam estas tensões levou a criação de uma “estética da crueldade”, conforme declara: “probablemente, la violencia real no fue mayor en el XVII que en otras épocas anteriores, no menos duras, pero sí fue más aguda la consciencia de la violencia y hasta la aceptación del hecho de la misma, que llegó a inspirar una estética de la crueldad” (MARAVAL, 1986)

Poderíamos pensar as narrativas de Zayas y Sotomayor como um fruto dessa estética; já no conjunto de vinte relatos da autora, presentes nos seus referidos livros, a violência e a crueldade contra as mulheres se evidenciam veementemente, como poderemos perceber na narrativa em estudo.

Apresentação de *La inocencia castigada*

La inocencia castigada tem como espaço narrativo a região de Sevilla, sul da Espanha. A protagonista desta obra, *doña* Inés, é vítima de um “desengano”. Casa-se com um homem que a faz muito feliz no início do matrimônio, mas ele participa de um complô, juntamente com seus cunhados, contra sua esposa.

O casamento da jovem foi combinado entre seu irmão, *don* Francisco, e seu futuro esposo, *don* Alonso, sem ao menos consultarem a opinião de *doña* Inés, que apenas foi comunicada da decisão tomada de forma alheia. Essa é uma representação do contexto social da época em foco, em que cabia ao pai eleger e indicar o futuro marido para as suas filhas; na falta desse, outra figura masculina como um avô, tio ou irmão, desempenhava este papel. Na falta de uma figura masculina, à viúva também lhe era reservado o direito de escolher seus genros.

Don Alonso é apresentado na narrativa como um cavaleiro nobre que não era “inferior a su calidad, ni menos rico” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 265) que *doña* Inés. Os

atributos apresentados na descrição de ambos os jovens evidenciam algumas características daquele contexto. Por conta de ser uma sociedade estamental, uma pessoa considerada nobre somente deveria se casar com outra que tivesse uma condição social igual ou melhor que a sua.

Após o casamento, a jovem, que não teve vida social quando solteira, pois ficava restrita ao espaço da casa de seu irmão e cunhada, passa a ser conhecida na região ao começar a frequentar festas e missas acompanhada de seu marido e criadas. É justamente nesse momento que muitos cavaleiros ficam absor-tos com sua beleza e, um deles, *don* Diego, se apaixona perdida-mente por *doña* Inés, mesmo sabendo que ela era casada. Esse cavaleiro fará de tudo que estiver ao seu alcance para conquistá-la, dando início, dessa forma, ao grande sofrimento que a jovem padecerá. A dama somente conseguirá encontrar paz, sossego e felicidade quando se afastar do mundo e se refugiar em um con-vento, passando a viver reclusa.

Nessa narrativa podemos encontrar pelo menos três for-mas de prisão padecidas pela protagonista da história, represen-tando, metaforicamente, a marginalização e exclusão social das mulheres deste período.

A primeira se relaciona à prisão sofrida por *doña* Inés na casa de seu irmão e sua cunhada, pois, com a morte de seu pai, seu irmão passou a ser o seu tutor. Durante o período em que esteve debaixo do domínio desses dois, não tinha qualquer con-tato com o espaço público e, por isso, as pessoas de sua região sequer a conheciam.

A segunda diz respeito à forma pela qual a jovem foi cas-tigada por seu irmão, cunhada e marido. Acusada por uma infi-delidade que não cometeu – daí o título da obra –, recebeu por parte de seus familiares uma punição: ficar incomunicável ao ser emparedada em uma chaminé, na qual somente existia uma

pequena abertura por onde passavam apenas alimento e água, sem que a jovem pudesse sequer ver a luz do dia.

A terceira se refere à opção da protagonista por se enclausurar em um convento. Esse espaço, ainda que permitisse à protagonista da obra um refúgio contra a crueldade humana, também figura como uma forma de prisão. Além de representar ainda uma das duas possíveis alternativas “dignas” para a mulher dessa época, a outra opção, como vimos, era o casamento e o total recolhimento no ambiente doméstico, demonstrando que a liberdade feminina estava muito longe de ser atingida naquela sociedade patriarcal e misógina, na qual somente os homens podiam ser livres.

O tratamento da linguagem

Na narrativa em estudo, encontramos diversos recursos linguísticos. Destacamos o emprego da hipérbole, metáfora, ironia, paradoxo, antítese e comparação. Começaremos nosso estudo sobre a linguagem de *La inocencia castigada* com a apreciação da hipérbole.

A hipérbole é um recurso caracterizado pelo desmesurado, marcado pelo exagero. Trataremos de dois acontecimentos presentes na obra – entrelaçados entre si, chegando a constituir uma relação de causa e consequência – que podemos perceber como manifestações hiperbólicas, a paixão incomensurável de *don Diego* e o grande sofrimento de *doña Inés*.

Com relação à paixão doentia que *don Diego* sentia por *doña Inés*, o fato de o cavaleiro não ser correspondido o levou ao desespero e, inclusive, a ficar enfermo, como nos relata a narradora:

[...] con tan loca desesperación mostraba y daba a entender su amor en la continua asistencia en su calle [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 276).

[...] estuvo muchos días en la cama, con una enfermedad peligrosa, acompañada de tan cruel melancolía, que parecía querérsele acabar la vida [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 276).

Nos dois fragmentos anteriores, vemos a presença de “tan”, que acentua tanto o desespero de *don* Diego quanto o efeito que a falta de correspondência amorosa da dama lhe causa.

No primeiro, figura a expressão “com tão louco desespero”; além do “tão”, esse “desespero” é salientado ainda por “louco” que juntos indicam uma falta de controle emocional do cavaleiro.

No segundo, aparece uma analogia da frustração amorosa do cavaleiro com uma “enfermidade perigosa”, que poderia levar uma pessoa a morrer e também a uma “tão cruel melancolia”. Nesse caso, além do uso de “tan”, a palavra “cruel” também potencializa a intensificação dessa “melancolia”.

No que diz respeito aos infortúnios de *doña* Inés, desde o início da narrativa a dama é descrita como uma pessoa sofrida, como percebemos nas palavras da narradora da obra: “antes de dos meses se halló, por salir de un cautiverio, puesta en otro martírio [...]” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 265).

O “cativeiro” se relaciona à sua vida de solteira, marcada pela opressão e submissão a seu irmão e sua cunhada. É interessante ressaltar que a vida familiar, nessa época na Espanha, era uma espécie de “cativeiro” para as mulheres solteiras ou casadas. Enquanto que “martírio” se refere ao seu casamento; este termo pode indicar tormento e morte que figuras religiosas padeceram ou mesmo um intenso e acentuado sofrimento.

Outros fragmentos descrevem as aflições de *doña* Inés. Destacamos a seguir dois nos quais a narradora relata a agonia e a dor que a dama sentia.

[...] llorando y con gran desconsuelo, [doña Inés] pasó la noche y el día [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 278).

[...] doña Inés, siempre llorando y pidiendo a Dios que la aliviase de tan penoso martirio, sin que en todos ellos viese luz, ni recostase su triste cuerpo [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 283).

O primeiro se refere à descoberta das intenções de *don* Diego. Aqui o choro durou muitas horas e a sua angústia e aflição, representadas pelo termo “desconsuelo”, são enfatizadas pelo uso de “gran”. Já o segundo, diz respeito à “prisão domiciliar”, onde *doña* Inés foi colocada após a suspeita, por parte de seus familiares, de que ela lhes havia desonrado.

Os fragmentos que seguem são palavras da narradora e aludem ao momento em a jovem protagonista da narrativa em estudo é retirada de dentro da chaminé e à aparência que ela tinha quando foi resgatada deste “cárcere privado” em que permaneceu por seis anos:

[...] Nuestro Señor permitió que fuese sacada esta triste mujer de tan desdichada vida, siquiera para que no muriese desesperada [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 284).

[...] doña Inés estaba tan flaca y consumida, que se le señalaban los huesos [su apariencia] causó a todos tanta lástima, que lloraban como si fuera hija de cada uno [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 287).

No primeiro, aparece “tão infeliz” e, no segundo, “tão fraca e [tão] consumida” e “tanta compaixão”. Em ambas as citações, o “tão/tanta” é utilizado para expressar uma intensificação das desventuras padecidas por *doña* Inés. O segundo retrata também o processo de deterioração que o corpo da dama sofreu durante o tempo em que esteve confinada.

A metáfora é um recurso importante que atua no campo do jogo da linguagem e da criação de imagens poéticas. O procedimento metafórico se produz no ponto de intersecção entre vários níveis semânticos, um enunciado ganha novo sentido sem romper totalmente com o antecedente, criando múltiplos sentidos, gerando a polissemia.

Em *La inocencia castigada*, o “emparedamento” de *doña* Inés poderia ser percebido como uma metáfora da exclusão social imputada às mulheres do século XVII, na Espanha, elas não poderiam ter acesso à educação, aos cargos públicos e privados, entre outros. A narradora relata que:

[...] a la pobre y desdichada *doña* Inés, no dejándole más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar, no podía, sino, como ordinariamente se dice, en cuclillas, y la tabicaron, dejando sólo una ventanilla como medio pliego de papel [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 283).

[...] aunque tenía los ojos claros, estaba ciega o de la oscuridad (porque es cosa asentada que si una persona estuviese mucho tiempo sin ver luz, cegarí), o fuese de esto, u de llorar, ella no tenía vista (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 287).

A primeira citação descreve o espaço no qual *doña* Inés foi obrigada a permanecer durante o período em que ficou presa, sofrendo um absoluto “isolamento social” – condição na qual um

indivíduo deixa de participar, voluntariamente ou não, de atividades sociais em grupo como trabalho e entretenimento.

Na segunda, figuram os termos “cegueira” e “escuridão” que, metaforicamente, poderiam ser um indicativo da falta da “visão” crítica da sociedade em relação à habitual opressão e marginalização social que submetiam as mulheres.

A antítese é outro recurso presente em *La inocencia castigada*. Esse procedimento se manifesta quando se estabelece uma relação entre palavras ou expressões que possuem sentidos opostos. Este recurso foi intensamente utilizado por autores do período Barroco.

Dois exemplos de emprego da antítese, na obra em estudo, encontram-se nos seguintes trechos da narrativa:

[Narradora] [...] quedando don Diego tan triste como alegre cuando la primera vez las vio [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 272).

[Don Diego] – ¿Es posible, señora mía, que vuestro amor fuese tan corto, y mis méritos tan pequeños, que apenas nació cuando murió? (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 272-3).

No primeiro, embora tristeza e alegria sejam sentimentos que apresentam uma ideia de oposição entre si, uma mesma pessoa fica alegre e triste ao mesmo tempo, o que indica uma diluição do contraste presente entre os dois termos. Além disso, “tan” e “como”, nesse caso, também oferece um valor comparativo: na mesma medida em que estava “alegre” ficou “triste”.

No segundo, uma oposição semântica se conforma entre nascer e morrer, sendo que aqui oferece um aspecto de efemeridade, o amor que *don* Diego acreditou que *doña* Inés sentia por ele durou pouco tempo, pois “nasceu quando morreu”.

Na narrativa em estudo, encontramos também a presença do paradoxo, recurso que tem semelhança com o efeito causado pela antítese, já que também se configura por um processo no qual se manifesta um efeito de contraste.

Uma evidência do paradoxo, na obra, conforma-se pela esperança de *doña* Inés em encontrar, no casamento, um refúgio para conseguir se livrar do “martírio” causado por seu irmão e, principalmente, pela cunhada, e por sua decepção ao se deparar com um “martírio” ainda pior, motivado por aqueles e, também, por seu marido. Figura esta que, na ilusão da jovem, seria o seu protetor contra as adversidades da vida.

Outro paradoxo toma forma no próprio título da obra, uma vez que seria contraditório pensar em um ser “inocente” recebendo um “castigo”, como uma penalidade sofrida para pagar por algo que não cometeu.

A comparação consiste em atribuir características de um ser a outro, indicando uma correlação construída de forma análoga. Como podemos perceber nos seguintes fragmentos de *La inocencia castigada*:

[Narradora] [...] Gozaba la bella dama [doña Inés] una vida gustosa y descansada, como quien entró en tan florida hacienda con un marido de lindo talle y mejor condición [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 266).

[Don Diego] [...] dándole larga cuenta [al moro] de sus amores tan desdichados como atrevidos [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 276).

– Soy – replicó la otra mujer – una vecina de esta otra parte, que ha poco vivo aquí, y en ese corto tiempo me has ocasionado muchos temores; tantos cuantos

ahora compasiones (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 285).

O primeiro diz respeito ao início do casamento de *doña* Inés, quando ela tinha uma vida tranquila, comparada aqui ao prazer proporcionado pelo contato com um campo florido, sendo que o deleite provocado por esta sensação é intensificado pelo uso do “tão”.

O segundo se refere ao encontro de *don* Diego com o mouro, o cavaleiro relata ao feiticeiro suas inquietudes causadas pela falta de correspondência da amada, classificando seus amores como “tan desdichados como atrevidos”.

O terceiro expressa a conversa inicial que a vizinha da casa do campo teve com *doña* Inés no momento em que esta estava no cativeiro. A vizinha comenta que os lamentos feitos pela dama lhe haviam causado “muchos temores; tantos cuantos ahora compasiones”.

O caráter dos principais personagens

A protagonista da narrativa, *doña* Inés, a inocente castigada, é caracterizada pela narradora do relato como uma senhora perseguida: “[...] de suerte que la perseguida señora aun la puerta no consentía que se abriese, porque no llegase [el] descomedimiento [de don Diego] a entrarse en su casa” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 275).

E também como uma “Infeliz dama”: “Y sabido todo el caso como había sucedido, entre todos tres había diferentes pareceres sobre qué género de muerte darían a la inocente y desdichada *doña* Inés [...]” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 282).

O fragmento anterior trata da conspiração realizada entre o irmão, a cunhada e o marido de *doña* Inés, com o objetivo de

decidir qual seria a melhor forma de “lavar a honra” da família por conta da crença de que a jovem dama lhes teria desonrado.

O irmão, a cunhada e o marido de *doña* Inés são caracterizados pela narradora e pela protagonista da narrativa como os “três cruéis verdugos”, seus carrascos:

[Narradora] [...] padeciendo más que los que martirizan los tiranos, sin que ninguno de sus tres verdugos tuviese piedad de ella [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 284).

[Doña Inés] – ¿Hasta cuándo, poderoso y misericordioso Dios, ha de durar esta triste vida? ¿Cuándo, Señor, darás lugar a la airada muerte que ejecute en mí el golpe de su cruel guadaña, y hasta cuándo estos crueles y carniceros verdugos de mi inocencia les ha de durar el poder de tratarme así? (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 284).

Na primeira citação, a narradora apresenta os três como pessoas impiedosas. Na segunda, *doña* Inés evoca a figura de Deus para se lamentar do sofrimento causado pela sua família. É interessante notar que, além de carrascos, estes três também são descritos aqui por sua vítima como “carniceiros”, termo que nos remete a pessoas sanguinárias, que são intensamente cruéis.

No fragmento que segue, estão presentes a metáfora e a comparação, recursos utilizados para caracterizar os três indivíduos pertencentes à família de *doña* Inés:

[Narradora] [...] quiso Dios darla sufrimiento y guardarle la vida, porque no muriese allí desesperada, y para que tan rabioso lobo como su hermano, y tan cruel basilisco como su marido, y tan rigurosa leona como su cuñada, ocasionasen ellos mismos su castigo (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 288).

O irmão é comparado a um lobo raivoso; o marido, a um animal legendário que pode matar qualquer ser somente com um olhar; a cunhada, a uma rigorosa leoa.

Dos “três verdugos”, a personagem que é caracterizada com mais intensidade negativa é a cunhada, que sequer tem nome, como podemos observar nos fragmentos que seguem.

[Narradora] [...] la rigurosa [...] cuñada era [...] de lo cruel que imaginarse puede [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 265).

[Narradora] [...] la traidora cuñada, cada vez que la llevaba la comida, le decía mil oprobios y afrentas [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 284).

[Narradora] Y de quien más pondero de crueldad es de la traidora cuñada, que, siquiera por mujer, pudiera tener piedad de ella (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 282).

[Narradora] [...] a la que más culpaban era a la cuñada, pues ella, como mujer, pudiera ser más piadosa [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 289).

Nos quatro fragmentos em destaque, a cunhada figura como “rigorosa”, “cruel”, “traidora” e “impiedosa”. Ressaltamos o juízo de valor demonstrado pela narradora ao evidenciar a falta de solidariedade feminina entre as cunhadas e ao relatar que as pessoas que presenciaram o estado lastimável em que se encontrava *doña* Inés ao sair do cativeiro acusavam a essa cunhada de ser a mais culpada dos três, já que “como mulher, poderia ter sido mais piedosa”.

Outros personagens que destacamos nesta obra são *don* Diego, a vizinha da cidade (a falsa *doña* Inés) e o mouro.

Don Diego é caracterizado na narrativa como um homem atrevido, por usar de todos os artifícios que pudesse encontrar para seduzir uma dama casada e honrada:

[Narradora] [...] la galanteaba más atrevido, siguiéndola si salía fuera, hablándola si hallaba ocasión. Con lo que doña Inés, aborrecida, ni salía ni aun a misa, ni se dejaba ver del atrevido mozo, que, con la ausencia de su marido, se tomaba más licencias que eran menester [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 275).

Esse cavalheiro também é descrito como um ocioso, pois não trabalha, vive de rendas, fato que justifica, na obra, a sua desenvoltura com a música e com a poesia, conforme destaca a narradora: “*Don Diego* cantaba y tenía otras habilidades, que ocasiona la ociosidad de los mozos ricos y sin padres que los sujeten [...]” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 267).

A vizinha da cidade e a falsa *doña Inés* atuam juntas. São elas as que enganam *don Diego* para conseguir tirar proveito da paixão febril do cavalheiro, conforme relata a narradora: “[...] la fingida y la tercera partieron la ganancia, muy contentas con la burla” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 272).

Esta vizinha é apresentada pela narradora como uma “[...] infamadora de mujeres principales y honradas [...]” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 274). E também como “vil terceira”, “astuta”, “mala mujer”, “falsa”:

[Narradora] Al principio negó don Diego su amor, por no fiarse de la mujer; mas ella, como astuta, y que no debía de ser la primera que había hecho, le dijo que no se lo negase, que ella conocía medianamente su pena [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 269).

[Narradora] [...] muy contenta la mala mujer, se fue en casa de unas mujeres de oscura vida que ella conocía [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 269).

[Narradora] Quedóse la vil tercera en la sala de afuera [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 271).

[Narradora] [...] don Diego [...] volvíase loco el enamorado mozo, abrazaba a la falsa y cautelosa tercera, ofreciéndola de nuevo suma de interés, dándole cuanto consigo traía [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 270-271).

Destacamos, no primeiro fragmento, o uso do termo “astuta” que, geralmente, está associado à caracterização da raposa nas fábulas, representando uma esperteza utilizada para enganar, manipular outros seres.

No último fragmento, aparecem as palavras “falsa” e “cautelosa”. O primeiro termo aponta para o fato de essa vizinha enganar tanto a *don* Diego quanto a *doña* Inés e o segundo, para prudência, ser cuidadosa perante os riscos que poderiam surgir diante das empreendidas astúcias.

A falsa *doña* Inés era uma prostituta que se fazia passar por *doña* Inés e com isso, juntamente com a sua cúmplice, a referida vizinha, tirava vantagens da ilusão do cavalheiro:

[Narradora] [...] don Diego [tomó] por la mano a su fingida *doña* Inés [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 271).

Entendida era la que hacía el papel de *doña* Inés, y representábale tan al propio, que en don Diego puso mayores obligaciones; y así, cargándola de

joyas de valor, y a la tercera de dinero [...] (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 271).

Nos dois fragmentos anteriores, percebemos uma aproximação conformada entre literatura e teatro, pois para a falsa/finjada poder se passar por outra pessoa, ela precisava atuar. Essa aproximação se torna mais evidente no segundo trecho, no qual aparecem as expressões “la que hacía el papel de *doña* Inés” e “representáble”.

Outro personagem importante na narrativa é o mouro, caracterizado como feiticeiro. Trata-se da designação usada para denotar uma forma de magia na qual se usam certos atos e palavras e a invocação de espíritos ou demônios a fim de prever o futuro ou controlar pessoas ou acontecimentos. Dessa maneira, é também, uma forma de esperança para conquistar algo desejado.

É justamente esse mouro que, a pedido de *don* Diego, encantará *doña* Inés, causando grandes infortúnios e tormentos à dama, como descreve a narradora: “[...] en la ciudad había un moro, gran hechicero [...], [don Diego] hizo buscar, y que se le trajesen, para obligar con encantos y hechicerías a que le quisiese *doña* Inés” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2009, p. 276).

Gostaríamos de destacar que, embora a Espanha estivesse no século XVII, ainda existia um forte preconceito em relação aos árabes e judeus. A presença de um mouro que figura como um personagem que usará de bruxaria para enfeitiçar uma pessoa talvez seja uma reprodução de um estereótipo representativo de épocas como aquela.

Considerações finais

A narrativa *La inocencia castigada* é uma obra que representa, literariamente, uma conjuntura social, histórica e religiosa, na qual as mulheres eram vítimas de uma intensa marginalização.

Dessa forma, María Zayas y Sotomayor denuncia as injustiças e opressões cometidas contra as mulheres no século XVII.

Neste relato, a autora cria uma narradora que, no desenrolar da trama, faz uso de juízo de valor para criticar ou mesmo condenar ações injustas e opressivas contra a mulher. Nesse sentido, podemos dizer que Zayas y Sotomayor combateu o sistema social vigente naquela época, sobretudo no que diz respeito à submissão, marginalização e exclusão social que os seres do sexo feminino desse período sofriam por parte de uma sociedade especialmente patriarcal. Isso nos leva a pensar em uma criação literária que, artisticamente, opera como um elemento de contrapoder.

Podemos considerar que os fatores e aspectos que particularizam *La inocencia castigada*, um relato que retrata a violência contra uma mulher e escrita e narrada por mulheres, é uma evidente sensibilidade feminina que toma partido pelo sexo feminino.

Assim, percebemos que María de Zayas y Sotomayor, a partir da observação de seu entorno, denuncia a opressão e exclusão sofridas pelas mulheres por uma sociedade misógina, ao criar uma personagem que, de forma metafórica, hiperbólica ou metonímica, representa, literariamente, a falta de liberdade das mulheres, a prisão social que elas viviam, na figura de *doña Inés*, uma jovem senhora que passa seis anos confinada em um pequeno espaço, sendo punida por sua família por algo que não havia cometido, ou seja, foi castigada inocentemente.

Referências

LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Traducción castellana de Mónica Tusell. Barcelona: Crítica, 1990.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1986.

SÁNCHEZ DE TOCA, Joaquín. *El matrimonio: su ley natural, su historia su importancia social*. 2. ed. ref. Madrid: A. de Carlos e hijo, 1875. 2 t.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María. *Desengaños amorosos*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2009.

_____. *Novelas amorosas y ejemplares*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2010.

O BARROCO NA PSICANÁLISE DE JACQUES LACAN

Jóis Alberto da Silva¹ (UFRN)

Introdução

“Do Barroco” é o título de um dos textos de “*O Seminário: Livro 20: mais, ainda*”, de Jacques Lacan (1985), cuja argumentação aborda temas como ciência, cristianismo, inconsciente; o barroco ao qual Lacan se alinha; Jesus Cristo; o Pai; o gozo [...] “Do Gozo” é o título do primeiro texto de “*O Seminário: Livro 20*”, seguido dos textos “A Jakobson”, “A Função do Escrito”, “O Amor e o Significante”, “Aristóteles e Freud: A Outra Satisfação”, “Deus e o Gozo d’A Mulher”, dentre outros. Embora a fórmula proposta por Lacan, de analisar Kant com Sade, esteja relacionada à teorização acerca do desejo, gozo, ética e moral – a ética da psicanálise é abordada no livro 7 de *O Seminário* – defendemos a hipótese de que essa argumentação sobre dois modelos éticos e morais opostos, Kant e Sade – é um dos indícios de um estilo barroco em Jacques Lacan.

Na história da psicanálise e de suas derivadas – após Sigmund Freud surgiram escolas criadas por discípulos dissidentes, como Carl Gustav Jung e Wilhelm Reich, dentre outros

1 Doutorando em Ciências Sociais, Mestre em Ciências Sociais, Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo, Especialista em Filosofia – área Metafísica, aluno da Licenciatura em Letras – Língua Francesa e Literaturas, na UFRN.

—, Lacan retoma a obra de Freud, buscando fundamentações não apenas na biologia, na análise do aparelho psíquico e no comportamento individual, como outros médicos, psiquiatras e psicólogos, mas também na linguística e na antropologia estrutural. Reale; Antiseri (1991) comentam que, levantando-se contra a tendência que a psicanálise, especialmente a norte-americana, passou a manifestar depois de Freud, ou seja, a tendência a readaptar os indivíduos à ordem existente, Jacques Lacan (1901-1981) pretendeu praticar a via do “retorno a Freud”. Reale e Antiseri (1991, p. 952) acrescentam que esse retorno ao “espírito” dos ensinamentos de Freud é o retorno ao estudo da função da palavra e do significante no sujeito que os oculta. Citam texto de Lacan sobre a questão da ‘transferência’ na psicanálise, no qual argumenta que Freud assumiu a responsabilidade de nos mostrar que são as doenças que falam e de nos fazer entender a verdade do que dizem. Existem, portanto, doenças que falam — e a análise é a escuta de suas palavras, comentam os dois mencionados historiadores da filosofia.

Na juventude, Lacan transitou da medicina psiquiátrica à psicanálise, conviveu com artistas e intelectuais surrealistas, além de ter frequentado cursos de inovadores da epistemologia, da lógica e da história da ciência, como o neo-hegeliano Alexandre Kojève, e Alexandre Koyré, mas a abordagem lacaniana se fundamenta inicialmente num retorno aos textos de Freud, na linguística de Ferdinand de Saussure e na antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss. Para Jacques Lacan, que é um dos grandes pensadores do estruturalismo, o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Nesse sentido, ao empreender a releitura de Freud, com base na linguística de Saussure e de Jakobson, da filosofia e da antropologia estrutural, Lacan defende que há supremacia do simbólico sobre o real. É fundamental destacar também que simbólico, em Lacan, se refere à ordem da cultura, da lei, da linguagem e engloba o conjunto dos elementos

que estruturam, de maneira subjacente, as relações que o homem mantém com os outros e consigo próprio. Posteriormente, o pensamento lacaniano ampliou as referências teóricas com a matemática e a lógica.

A obra de Lacan consta fundamentalmente de duas fases: 1. Os textos escritos por Lacan para serem publicados, “Escritos”, reunidos em 1966. 2. Os Seminários transcritos e editados por outros, alguns sob o seu controle. É sobre um dos textos, o mencionado “Do Barroco”, de “O Seminário – Livro 20 *mais, ainda*”, que abordaremos no tópico três. Antes, no tópico dois, “Clínica do significante e do real” abordaremos que, segundo Lacan, a partir de uma instigante e sedutora argumentação barroca acerca de ética, desejo e gozo em Sade e Kant, a ética da psicanálise é a ética do desejo e não a ética do gozo.

Clínica do significante e do real

Clínica, no senso comum, pode ser definida inicialmente como o local em que são ministradas determinadas terapêuticas, por profissionais habilitados, a partir de consultas com pacientes ou clientes, que por sua vez necessitam diagnosticar e tratar problemas – enfermidades, transtornos etc. – fisiológicos, físicos e psicológicos; ou psicossomáticos. No caso da psicologia – com suas diversas aplicações, como por exemplo psicologia do trabalho, psicologia da educação, do esporte etc. –, a palavra pode ser um qualificativo de determinada abordagem, a psicologia clínica.

Cientificamente, a psicologia clínica auxilia no diagnóstico e tratamento de desordens mentais ou doenças psiquiátricas, dentre as quais psicoses, como a esquizofrenia; neuroses, como as fobias; depressões; demência e desordens da personalidade, sem, contudo prescrever medicamentos, prerrogativa que cabe ao médico psiquiatra. Nessa direção, conforme dicionários de psicologia e manuais da área, podemos acrescentar que a clínica

psicológica busca determinar o que há de típico e do que há de individual numa pessoa, considerada como ser humano concreto preso a uma determinada situação. Buscando compreender o sentido dos comportamentos, esse método analisa os conflitos do indivíduo (ou do grupo) e suas tentativas de resolução. Nesse sentido, a psicologia clínica trabalha com informações obtidas através de questionários específicos; de técnicas experimentais (testes de inteligência, de temperamento), de observações do comportamento, da entrevista individual, dos dados da biotipologia e da psicanálise. Em seguida, procura integrar os elementos pesquisados em uma representação do conjunto, suficientemente orgânica, do comportamento relativo ao indivíduo em que pretende fazer surgir as motivações e a significação profunda. A partir do estudo aprofundado de casos, a psicologia clínica espera alcançar uma generalização científica válida.

Em pensadores como Michel Foucault (2006), autor do livro *O nascimento da clínica*, e em Jacques Lacan, este criador da clínica do significante, que privilegia o simbólico, e clínica do Real, o vocábulo ‘clínica’ assume outras conotações, acepções, interpretações, hermenêuticas, contextos...

Na clínica fundamentada em teorias de Freud ou de Lacan, os psicanalistas, historicamente, tentarão inicialmente interpretar e compreender o significado mais profundo do inconsciente, por meio das falas, da utilização do método de associação livre, além de outros caminhos de acesso: os atos falhos e interpretação de sonhos, do chamado aparelho psíquico do analisando. Este terá papel ativo no processo de interpretação, na medida em que a ética da psicanálise “concerne ao desejo dos seres falantes e do real do gozo que o determina”, como destaca Quinet (1995). Porém é importante ressaltar que a psicanálise não é uma técnica de felicidade: sua ética, o que rege o ato do analista, não pode sustentar-se em nenhum suposto Bem Supremo, como na ética

aristotélica ou de outros clássicos da filosofia. A inacessibilidade ao Bem Supremo é o que Freud articulou como a lei da proibição do incesto.

Segundo Lacan, a partir de uma instigante argumentação acerca de ética, desejo e gozo em Sade e Kant, a ética da psicanálise é a ética do desejo e não a ética do gozo. A novidade da ética da psicanálise é não ser uma ética, mas uma ética do um por um pautada pelo desejo, conforme interpretação de Quinet (1995, p. 17). Essa argumentação lacaniana sobre dois polos éticos e morais opostos – Kant e Sade – é um dos primeiros indícios de um estilo barroco em Lacan, acerca do qual entraremos em mais detalhes no tópico seguinte. Mas, antes, é preciso se destacar as diferenças entre ética e moral.

Embora muitas pessoas considerem as duas palavras praticamente sinônimos, na realidade há diferenças: enquanto a moral se fundamenta na obediência a costumes e hábitos, a ética busca fundamentar as ações morais exclusivamente pela razão. Na prática clínica, a ética se estrutura não apenas na desejada relação de diálogo e escuta entre o psicólogo e o paciente ou cliente. Segundo Quinet (1995, p. 11),

Esta ética na qual o analista deve basear sua práxis não é da mesma ordem daquela atribuída a cada profissão ou ofício, como a deontologia do médico ou do dentista, que é regida por um código de regras. Trata-se da ética da psicanálise que, como tal, concerne ao desejo dos seres falantes e do real do gozo que o determina. É a ética que responde à descoberta freudiana do inconsciente e do desejo indestrutível que exige satisfação imperiosa. Se Lacan alinha a psicanálise no fio das éticas da tradição filosófica, é apenas para mostrar o alcance do corte freudiano em relação a estas no âmbito da moral (QUINET, 1995, p. 11).

Na sequência da argumentação, Quinet (1995, p. 12) comenta que Lacan mostra em seu seminário como a ética da psicanálise entra em desacordo com a ética de Aristóteles (*A Ética a Nicômaco*), “para quem, se toda ação tende para um bem qualquer, há somente um bem último que constitui sua visada: o Bem Supremo, que representa para os homens o que o alvo é para os arqueiros”. Quinet (1995, p. 12-13) informa que “[...] a psicanálise nos ensina o contrário disso, ou seja, que não há Bem Supremo” – refere-se à felicidade – “e que a completude é da ordem do imaginário, pois o sujeito é marcado pela falta [...]”. É nesse sentido que pode se compreender que “a inacessibilidade ao Bem Supremo é o que Freud articulou como a lei de proibição do incesto”. Quinet (1995) enfatiza:

O objeto que poderia completar o sujeito, trazendo-lhe a satisfação total de seu desejo, é um objeto proibido. Em seu lugar resta um furo, designado como a Coisa freudiana, produto da operação da linguagem sobre o real do vivente. *Das Ding*, a Coisa, termo extraído do texto freudiano (*Projeto de uma psicologia para neurólogos e A denegação*) é redefinida por Lacan como “o que do real padece do significante” (QUINET, 1995, p. 13).

Quinet (1995, p. 13) argumenta ainda que a Coisa é inominável, está fora dos significantes; entretanto, todo o aparelho psíquico tende a buscá-la. Acrescenta que para apreendê-la, Lacan se apoia em artigo de Heidegger. Comenta a Coisa freudiana, a etiologia da neurose, a função do pai, da mãe, de Édipo, o princípio do Nome-do-Pai, o princípio do prazer.

[...] O que Lacan propõe como sua tese neste seminário é que, para o homem, “a lei moral se articula com a visada do real como tal, do real na medida em que ele pode ser a garantia da Coisa” (p. 97). Em

outros termos, lá onde está a Coisa – com seu caráter de gozo, que é da ordem do real – apresenta-se a lei moral que se impõe ao sujeito como máxima universal, em forma de imperativo regendo suas ações. A comprovação dessa tese é realizada pela mostração de que Kant (*Crítica da razão prática*) concorda perfeitamente com Sade (*A filosofia na alcova*) o que dará origem a seu famoso escrito *Kant com Sade*, no qual temos a demonstração de que o máximo da moralidade apregoada por Kant se encontra nas práticas perversas descritas por Sade (QUINET, 1995, p. 16).

“A ética sadiana é uma ética do gozo – o gozo para todos – sem condescendência alguma com os sentimentos que possam frear ou fazer vacilar o indivíduo na via do gozo da Coisa”, explica Quinet (1995, p. 16). Trata-se, para Sade, “de um *dever de gozo* regido pelas leis da natureza, que é soberana e exige do homem o gozo em todas as formas de perversão, até a destruição total”. Nesse sentido, Quinet (1995, p. 16) enfatiza que “a obra de Sade mostra o caráter malvado e hostil da Coisa, e que o homem não pode suportá-la como seu Bem Supremo porque isso implicaria sua própria destruição – o gozo está do lado da pulsão da morte”. Acrescenta que em Kant encontra-se também a rejeição do *pathos* para fora do campo da ética – nenhum sentimento, desejo, prazer ou bem-estar pode fundar uma ética. O que para Kant funda a lei moral é uma máxima universal que se apresenta ao sujeito como a voz da consciência.

Ainda de acordo com Quinet (1995, p. 17), “a ética kantiana sustenta a lei do supereu, enquanto a sadiana sustenta o dever do gozo”. Explica que “ambas são, ao mesmo tempo, o inverso e razão da outra, resumindo-se na fórmula proposta por Lacan para o comando do supereu: Goza! – imperativo que exige o impossível, pois o gozo é desde sempre perdido”. Quinet (1995,

p. 17) conclui que a ética da psicanálise é a ética do desejo, e não a ética do gozo. “A novidade da ética da psicanálise é não ser uma ética do para-todos, mas uma ética do um por um pautada pelo desejo” (QUINET, 1995, p. 17).

“Kant com Sade” é um texto de Lacan (1998) que deveria servir de prefácio para “A filosofia na alcova”. Foi publicado na revista *Critique* (nº 191, abril de 1963), sob a forma de uma resenha da edição das obras de Sade a que era destinado. Ed. du Cercle du Livre Précieux, 1963, 15 vols., informa pequeno texto introdutório, em forma de epígrafe, publicado no início do texto “Kant com Sade”, na edição brasileira de *Escritos* de Jacques Lacan (1998).

O Barroco em Lacan

Nascido em 13 de abril de 1901, em Paris, numa família católica burguesa – proprietária de empresa do ramo vinagreiro –, Lacan se formou em medicina pela Sorbonne antes de seguir um treinamento posterior em psiquiatria nos anos 20 sob a orientação do renomado psiquiatra Gaëtan de Clérambault, informa John Lechte (2002). Com Clérambault, “Lacan aprendeu a arte da observação; com os surrealistas, aprendeu a arte de uma autoapresentação barroca” (LECHTE, 2002, p. 83). Nesse sentido, John Lechte (2002, p. 83) cita a historiadora da psicanálise na França, Elisabeth Roudinesco, que ao descrever o psicanalista, afirma que “Lacan se vestia de modo semelhante a sua sintaxe barroca [...]”.

Na primeira tópica, Freud (2006) estabelece os conceitos psicanalíticos de inconsciente, pré consciente e consciência. Na segunda tópica, o Id (Isso), Ego (Eu) e Superego (Supereu). Em Lacan, o inconsciente é estruturado como linguagem. Segundo Lacan, o inconsciente não é a sede dos instintos, mas o lugar privilegiado da palavra. O inconsciente fala e por isso o inconsciente se estrutura como linguagem.

“Penso em vocês. Isso não quer dizer que penso vocês”, afirma Lacan (1985), no início do texto “Do Barroco”. Em seguida delimita: “de onde partimos é daquilo que nos dá o discurso analítico, isto é, o inconsciente”, coloca a questão “como é que uma ciência ainda é possível depois do que podemos dizer do inconsciente?” e anuncia que, “por mais surpreendente que possa parecer, isso nos conduzirá hoje a falar-lhes do cristianismo” (LACAN, 1985, p. 142-143).

Na sequência da argumentação, Lacan (1985, p. 143) afirma:

começo por minhas fórmulas difíceis, ou que suponto dever serem tais – *o inconsciente, não é que o ser pense*, como o implica, no entanto, o que dele se diz na ciência tradicional – *o inconsciente, é que o ser, falando, goze e, acrescento, não queira saber de mais nada*. Acrescento que isto quer dizer – *não saber de coisa alguma* (LACAN, 1985, p. 143).

Após comentar que “*não há desejo de saber*, esse famoso *Wissentrieb* que Freud aponta em algum lugar” (LACAN, 1985, p. 143), e assinalar que “aí, Freud se contradiz”, Lacan (1985, p. 143) defende que “tudo indica – aí está o sentido do inconsciente – não só que o homem já sabe tudo que tem que saber, mas que esse saber é perfeitamente limitado a esse gozo insuficiente que constitui que ele fale” (LACAN, 1985, p. 143).

Na continuidade da argumentação sobre inconsciente, gozo, saber, Lacan (1985) afirma que o defeito da ciência que ele qualifica de tradicional, por ser a que vem do pensamento de Aristóteles, “seu defeito é de implicar que o pensado é feito à imagem do pensamento, quer dizer, que o ser pense” (LACAN, 1985, p. 143). Exemplifica que “o que torna o que chamamos de *relações humanas* vivível não é o pensar nelas”:

É nisto que, em suma, se fundou o que chamamos comicamente *behaviourism* – a conduta, a seu dizer, poderia ser observada de tal sorte que ela se esclareceria por seu fim. É nisto que se esperou fundar as ciências humanas, envelopar todo comportamento, não estando suposto nisto a intenção de nenhum sujeito. De uma finalidade colocada como constituindo objeto desse comportamento, nada mais fácil, esse objeto tendo sua própria regulação, do que imaginá-la no sistema nervoso (LACAN, 1985, p. 143-144).

Segundo Lacan (1985, p. 144) o que é mais certo do modo de pensar da ciência tradicional é o que se chama seu classicismo – ou seja, conforme o polêmico psicanalista, trata-se do reino aristotélico da classe, quer dizer, do gênero e da espécie, “dito de outro modo, do indivíduo considerado como especificado”. Defende que “é a estética também que daí resulta, e a ética que daí se ordena”. Continua a argumentação fazendo um instigante jogo de palavras com o vocábulo *manche* – “[...] o que se lê que o manche é a fala”, afirma Lacan, e o neologismo *diz – manche* – “o domingo da vida, como diz Queneau”, e referência à palavra francesa *dimanche*, que como sabemos significa domingo. Faço essas explicações para o prezado(a) leitor(a) não “ver estrelas” na tentativa de compreender/montar esse ‘quebra-cabeça’ que é a estilística e sintaxe da argumentação – barroca – de Lacan (1985), conforme pode se ver na citação a seguir – ‘simples’, em que, a exemplo de vários outros trechos desse texto “Do Barroco”, Lacan parece ironizar de tudo, de Deus, de Jesus, do leitor [...]:

Essa ética, eu qualificarei de maneira simples, muito simples, e que corre o risco de fazer vocês verem estrelas, é o caso de dizer, mas vocês estarão errados em verem depressa demais – *o pensamento está do lado do manche, e o pensado, do outro lado*, o que

se lê pelo que o manche é a fala – só ele explica e dá razão (LACAN, 1985, p. 144-145).

E continua Lacan (1985, p. 145): “Nisto, o *behaviourism* não sai do clássico. É o *diz-manche* – o domingo da vida, como diz Queneau, não sem ao mesmo tempo revelar seu ser de embrutecimento”. Mas o que tem de provocadora tem também de sedutora essa argumentação de Lacan, em especial quando ele conclui citando Kojève:

Não é evidente na primeira abordagem. Mas o que tiro daí é que desmanche, esse *Domingo*, foi lido e aprovado por alguém que, na história do pensamento, sabia um pouco, Kojève é seu nome, que ali reconhecia nada menos que o saber absoluto tal como nos é prometido por Hegel.

Após fazer essa referência ao neo-hegeliano Kojève, Lacan inicia um segundo tópico do texto “Do Barroco” em que o polêmico psicanalista admite: “como alguém percebeu recentemente eu me alinho – quem me alinha? Será que é ele ou será que sou eu? Finura da alíngua² – eu me alinho mais do lado do barroco”. Prossegue comentando que

O barroco é, no começo, a historieta, a historinha do Cristo. Quero dizer, o que conta a história de um homem. Não se choquem, foi ele mesmo que se designou como o Filho do Homem. O que contam quatro textos ditos evangélicos, por serem não tanto boa-nova quanto bons anunciadores para sua sorte de nova. Pode-se entender também assim, e assim

2 ‘Alíngua’ é a tradução do neologismo ‘lalangue’ criado por Lacan e considerado por alguns como intraduzível. Trata-se de conceito lacaniano muito técnico e inovador acerca do qual preferimos não entrar em maiores detalhes, ainda que relacionado a críticas que Lacan faz ao discurso científico como produtor de saber e também relacionado ao *Seminário: Livro 20 – Mais, ainda*, ora em estudo.

me parece mais apropriado. Esses aí escrevem de tal maneira que não há um só fato que não possa ser contestado [...] (LACAN, 1985, p. 145-146).

Lacan (1985) prossegue esse tópico – “[...] à luz das categorias que tentei destacar da prática analítica, nominalmente o Simbólico, o Imaginário e o Real” (LACAN, 1985, p. 146) – fazendo comentários sobre o cristianismo, Cristo, cristãos e interpretações feitas por Freud acerca da religião. Ao todo, “Do Barroco” é composto por quatro tópicos. No terceiro, o psicanalista francês argumenta inicialmente a respeito da alma – “é preciso ler Aristóteles”, ressalva Lacan (1985, p. 148) ao empregar a palavra ‘alma’ pela primeira vez nesse tópico –, faz digressão psicanalítica acerca do corpo, da linguagem, do gozo, Cristo, cristianismo [...]. Prossegue falando de corpo e gozo no quarto tópico, e como isso se relaciona com o barroco, com obra de arte, e, segundo o psicanalista, com obscenidade: “[...] eu chegaria mesmo a lhes dizer que, em parte alguma como no cristianismo, a obra de arte como tal se verifica de maneira mais patente como aquilo que é desde sempre e por toda parte: obscenidade” (LACAN, 1985, p. 154-155). Ao lado de assertivas polêmicas como essa última, o discurso barroco de Lacan surpreende quando, em outro trecho, faz elogio a São Tomás – “Eu fico embaçado quando leio São Tomás. Porque é danado de bem feito [...]” (LACAN, 1985, p. 156). Lacan faz mais algumas provocativas citações, quando, por exemplo, cita religiões orientais, como o taoísmo – em cuja prática do sexo “é preciso reter a esporra, para ficar bem” (LACAN, 1985, p. 157), o budismo e o zen [...];

Considerações finais

O artigo fez uma breve introdução a textos – “Kant com Sade” e “Do Barroco” – que não apenas mostram o estilo barroco de Jacques Lacan, como também indicam os caminhos acerca de

moral e ética em psicanálise. Nesse sentido, vimos que a ética da psicanálise é a ética do desejo e não a ética do gozo. Há mais. *Mais, ainda.*

Referências

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

LACAN, Jacques. Do Barroco. In: _____. *O Seminário*: Livro 20: mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, versão brasileira de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *O Seminário*: Livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LECHTE, John. *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

QUINET, Antônio. Prefácio. In: MELLO, Denise Maurano. *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Alfenas/MG: Unifenas, 1995.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do romantismo até nossos dias*. São Paulo: Paulus, 1991. v. 3.

DEAMBULAÇÕES EXISTENCIAIS NA CENA BARROCA

Josué Flor de Araújo (UFRN)

Maria Francilene Saraiva Campêlo (UFRN)

O filme *O Cavalo de Turim* (*A torinói ló*, 2011), do húngaro Béla Tarr, trata de dois protagonistas, pai e filha, e de sua rotina em um espaço de tempo de seis dias. Ambos vivem numa casa de pedra na zona rural da Hungria, onde prevalece a aridez, o frio e o vento incessante. A vida existente naquelas paredes é monótona e solitária, mesclada pela dor e o trabalho refletido nos olhos e no corpo dos personagens. Pai e filha sobrevivem de batatas, a água quase não existe e é retirada de um poço próximo a casa. O terceiro personagem é o cavalo, velho e doente, que por suas condições debilitadas é carregado ao invés de carregar. O filme é marcado por uma vida em preto e branco, uma vida sem grandes desafios e expectativas. Algumas cenas causam a impressão de que não há movimento ali, porém essa impressão é desfeita pela chama de um fogo que arde mansamente no cenário, enquanto pai e filha, em momentos distintos contemplam pela janela. O que contemplam? A paisagem árida? O passado que deixou marcas? Ou a incerteza do futuro? A melancolia da cena deixa no espectador uma reflexão sobre a vida daqueles personagens, sobre a Hungria e sobre a rotina de vidas sacrificadas. Uma rotina que aos poucos vai tirando a vitalidade do homem deixando-lhe apenas um cansaço no corpo e na alma, além da certeza de uma sobrevivência melancólica. Metaforicamente, o espectador pode fazer essa leitura por meio de um lampião, que

posto entre o pai e a filha, lentamente vai se apagando como a resistência dos personagens.

Do ponto de vista formal, o filme causa estranhamento pelo uso de extensos planos-sequência, com uma montagem minuciosa e uma estética visual apurada, personagens lacônicos, uma única música. Em *off*, o filme inicia abordando um período da vida de Nietzsche e que permanece na trama através de seu pessimismo. Uma reflexão filosófica poderá estar em deambulações existenciais, na dualidade presença e ausência de Deus, o silêncio e o som, a solidão. A falta de diálogo sublinha como uma hesitação tudo o que nela proporciona. Se da dor silenciosa nasce o vazio ou esperar sem a esperança, dependerá muito da mobilidade do olhar de quem a observa.

O diretor utilizou uma fotografia cheia de dramaticidade, com cenas construídas a partir de alegorias com obras da pintura clássica e moderna (com destaque a pintura do italiano Andrea Mantegna, do holandês Van Gogh e do norte-americano Hopper) e utiliza como cenário uma província húngara, em época indeterminada que, a partir do preâmbulo em *off*, associamos ao século XIX, em meio a ambiente ermo, hostil e decadente, como ameaça à própria continuidade da espécie. As personagens são seres que têm a existência como imperativo de luta, numa relação na qual o subjetivo sobrepõe-se ao objetivo.

Realizado com longos enquadramentos estáticos, o filme dá tempo ao espectador explorar cada canto da cena, como se fosse um quadro. Repleto de momentos melancólicos, o diretor constrói uma rotina em uma casa/cenário onde pai e filha têm uma relação quase inexistente de afeição mútua, o que o diretor parece colocar apenas para afirmar a sua intenção de mostrar que muitas vezes as palavras não querem dizer nada ou usar muito bem aquele clichê de que uma imagem vale por mil delas.

Como referencial teórico foi utilizado o livro *O olho interminável* (2004), de Jacques Aumont. Segundo ele, a mobilidade do olhar é definida como “olho variável”. O olho variável é percebido quando o homem aparece como “visível e vidente” de seu presente. Este trabalho busca relacionar o pensamento de Walter Benjamin à melancolia, à repetição do fazer mundano e à dependência extrema das próprias mãos, proporcionando apatia, resignação e inércia. Isso baseado na premissa de que na cena barroca existe uma atmosfera melancólica, descrevendo o homem barroco como o homem solitário e pensativo, com seu olhar penetrando o chão. Através dos planos-sequência do filme *O Cavalo de Turim* será possível enxergar, fotograficamente, a cena barroca em exibição.

Enquadramento e longos planos-sequências

Em *O Cavalo de Turim*, Tarr busca a precisão do olhar ditado pela câmera e o enquadramento, à medida com que se deve olhar para as imagens, aproximando o cinema com a pintura. Aumont (2004, p. 70) fala das características do olhar móvel do cinema:

Entre os tipos de planos que são experimentados nos anos do cinema mudo, dois são marcantes: o primeiro plano ou o primeiríssimo plano utilizado para filmar um pouco tudo, na maioria das vezes rostos, e o plano bem aberto de conjunto, usado para filmar paisagens. O que é uma paisagem? Evidentemente, para os cineastas do fim do cinema mudo, antes de tudo ‘um estado da alma’.

E complementa: “Cineastas, os que dão uma importância decisiva à filmagem, sempre souberam: o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui” (AUMONT, 2004, p. 136).

A casa-cenário criada por Béla Tarr é um espaço desértico, que apenas se ouve o assobiar do vento pelo lado externo. Os dois protagonistas se encontram num mundo à deriva, inóspito e só delas. Esse ambiente placentário não pode ser entregue à reflexão geométrica, e sim ao espaço vivido, que concentra o ser no interior de seus próprios limites. Cada um se vê só, frente ao vazio. O silêncio nos leva à metáfora da morte e o vazio ao signo da incerteza. É o vazio que serve de companhia para as duas personagens. O tratamento da iluminação e do preto e branco em contraste da luz/sombra e o nevoeiro nas tomadas externas apresentam traços expressionistas.

A falta de esperança e a incerteza diante do futuro podem ser esteticamente interpretadas a partir da observação das Figuras 1 e 2.

Figuras 1 e 2 – “O Cavalo de Turim I”



Fonte: Still do filme “O Cavalo de Turim”, 2011, de Béla Tarr.

Ambas as cenas refletem a antítese entre o universo interior solitário das personagens e o vazio exterior dos espaços. Trata-se da viagem feita pelas três personagens. Pai e filha rompem a rotina quando decidem procurar uma vida melhor. Fazem as malas, carregam a carroça e a amarram o cavalo, sobem o morro para descenderem de volta à casa. A rotina retorna com os mesmos afazeres domésticos e a mesma melancolia. A câmera, de dentro da casa, captura a melancolia, o desespero e a dor, transformando-os em símbolos da solidão, destino do próprio sujeito.

Melancolia e Alegoria: *tableau vivant* em O Cavalo de Turim

A palavra alegoria origina-se do grego *allegoria* (de “allos”, com o sentido de outro, diferente, e de *agoreuein*, falar publicamente), e pode ser entendida como dizer alguma coisa diferente do sentido lateral. É a figura da retórica que consiste em referir-se a um objeto já vivenciado anteriormente.

Benjamin (1988, p. 152) associou a melancolia à expressão alegórica. O filósofo tem uma concepção muito particular desse conceito: “As alegorias estão para o reino do pensamento assim como as ruínas estão para o reino das coisas”. A melancolia caracteriza-se pela noção de perda e desinteresse pela vida. A sua fundamentação pauta-se em elementos referentes a compreensões antigas e medievais, fazendo referência ao deus Cronos, ao planeta Saturno e à bile negra. O mundo torna-se vazio, e o alegórico o transforma em criação.

Para Benjamin (1988) há uma oposição entre a arte clássica, o símbolo como ideal de beleza, e a alegoria barroca, a finitude da condição humana. A alegoria distingue-se do símbolo, onde a realidade é representada elemento a elemento e não no seu conjunto.

Em *O Cavalo de Turim*, um traço revelador da postura melancólica centra-se na casa/cenário onde estão distribuídos diversos utensílios da vida ativa, mas com seu uso restrito à rotina. Observa-se na Figura 3 o tornar-se alheio da personagem ao seu redor.

Figura 3 – “O Cavalo de Turim II”



Fonte: Still do filme “O Cavalo de Turim”, 2011, de Béla Tarr

Béla Tarr utilizou nesta obra cinematográfica uma série de quadros-vivos que conscientizam o público da condição de seus protagonistas. O quadro-vivo, ou *tableau vivant*, por definição, é uma técnica na qual os atores ficam fixos em poses expressivas que podem sugerir uma pintura ou uma estátua. Apesar da imobilidade das imagens, um *tableau vivant* é para ser contemplado e assistido simultaneamente. Somos testemunhas de movimentos aprisionados: o fogo aceso no fogão ou a ventania do lado de fora da casa são indicações de que as pessoas que vemos estão realmente vivas.

Podemos observar pelas Figuras 4 e 5 apresentadas abaixo, que o diretor utiliza a técnica de *tableau vivant* para conectar a imagem do pai a partir da alegoria construída pelo diretor com o quadro *O Cristo Morto*, de Andrea Mantegna (1431-1506), artista italiano renascentista. Em um *travelling* de afastamento, a alegoria faz uma alusão ao pai que, tendo o lado direito paralisado, depende da filha para tudo. Como não pode mais trabalhar, passa da tradição de pai provedor a de filho sendo provido pela filha. A cena expressa tristeza do pai que se encontra melancólico. Em escorço, a imagem do pai é a exaltação do objeto perdido.

Figura 4 – “O Cavalo de Turim III”



Fonte: Still do filme “O Cavalo de Turim”, 2011, de Béla Tarr

A obra *Os Comedores de Batatas*, de Vincent Van Gogh (1853-1890), pertence à primeira fase da pintura do artista, desenvolvida na Holanda. Nesta fase, Van Gogh desenhou e pintou cenas de aldeias holandesas. Em *Os Comedores de Batatas*, os camponeses são retratados com as suas características rudes, sem embelezamento. Em busca de intensidade dramática, explorou a potencialidade expressiva dos tons escuros. O quadro mostra uma família camponesa reunida para esta frugal refeição.

Na carta ao seu irmão Theo, quando Van Gogh se refere a esta obra, diz: “Apliquei-me conscientemente em dar a ideia de que estas pessoas que, sob o candeeiro, comem as suas batatas com as mãos, que levam ao prato, também lavraram a terra, e o meu quadro exalta, portanto, o trabalho manual e o alimento que eles próprios ganharam tão honestamente” (VAN GOGH, 2008, p. 140-141).

No filme, os dois protagonistas, pai e filha, podiam fazer parte do grupo de camponeses que Van Gogh pintou durante a refeição, alimentando-se de batatas. As Figuras 6 e 7, através do *tableau vivant*, apresentam as semelhanças entre o filme e o quadro. Porque, a única coisa de que as duas personagens se alimentam ao longo de todo o filme é de batata, porque são camponeses,

vivem a escassez de recursos e se servem da luz fraca de um candeeiro de petróleo.

Figura 6 – “O Cavalo de Turim IV”,



Fonte: Still do filme “O Cavalo de Turim”, 2011, de Béla Tarr

Figura 7 – “Os Comedores de Batatas”



Fonte: “Os Comedores de Batatas”, 1885, de Van Gogh

Outras alegorias são também possíveis de serem encontradas. Percebemos que diversas cenas do filme aproximam-se da estética encontrada nas obras de Edward Hooper (1882-1967),

pintor realista imaginativo norte-americano de uma pequena cidade de classe média banhada pelo rio Hudson, Nyack, que retratou com subjetividade o cotidiano, a solidão urbana e a estagnação do homem causando ao observador um impacto psicológico. O tema das pinturas de Hopper em geral é o próprio vazio e o silêncio, que são retratadas através das paisagens urbanas desertas, melancólicas e iluminadas por uma luz de grande estranhamento.

Em *O Cavalo de Turim*, há um momento vazio, um tempo morto, no intervalo das tarefas domésticas, que não é um momento de aparente tranquilidade, mas uma entrega a um estado de melancolia. Os personagens, alternadamente, chegam então à janela, inseparável do tempo morto.

Figura 8 – “O Cavalo de Turim V”



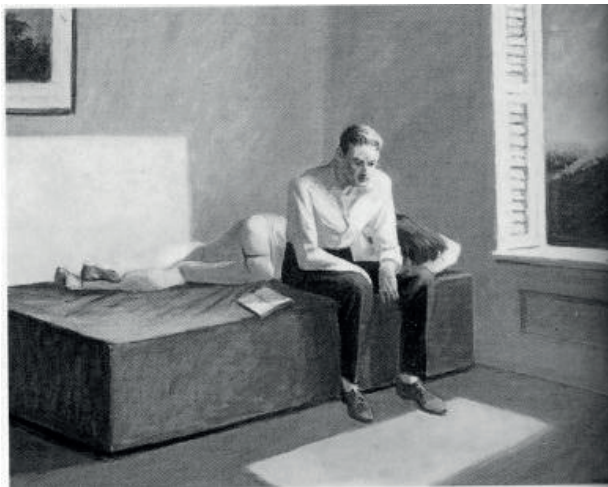
Fonte: Still do filme “O Cavalo de Turim”, 2011 de Béla Tarr

Figura 10 – “O Cavalo de Turim VI”



Fonte: Still do filme “O Cavalo de Turim”, 2011 de Béla Tarr

Figura 11 – “Excursão Filosófica”



Fonte: “Excursão Filosófica” (1959), de Hopper

O filme de Tarr, em diversos momentos, opta por enxergar a melancolia melhor de perto, tocando o espectador exatamente a partir do indizível. Através das imagens de enquadramento, nos poucos diálogos, que a obra manifesta-se por meio das alegorias que o autor cria na intenção de buscar no que já foi dito, as ausências e os parênteses que existem naquilo que chamamos “silêncio”. Ele nos transporta para o interior das personagens, em atuações particulares e vivências solitárias.

Se a obra de Tarr nos cala, sua simbologia barroca contrariamente grita.

Mesmo silenciosamente.

Referências

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

O CAVALO de Turim. Direção: Béla Tarr. Produção: Gábor Tényi. Intérpretes: Erika Bók; János Derzsi; Mihály Kormos; Ricsi. Roteiro: Béla Tarr; László Krasznahorkai. Fotografia: Fred Kelemen. Música: Mihály Vig. Hungria, 2011. 1 DVD (146 min.).

VAN GOGH, Vicent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

BARROCO E MODERNIDADE: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS

Maísa Medeiros Pacheco de Andrade (UFRN)

Roberta Duarte de Araújo (UFRN)

Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos nasceu em 20 de abril de 1884, no Engenho Pau d'Arco, município do Espírito Santo, estado da Paraíba. Filho de Alexandre Rodrigues dos Anjos, senhor de engenho e humanista, teve boa parte de sua educação realizada por seu pai. No ano de 1907 graduou-se em Direito pela Faculdade do Recife, não tendo, porém, exercido a profissão, dedicando-se à literatura e ao ensino. Aos sete anos de idade escreveu seus primeiros versos, tendo sido, todavia, o contato com a atmosfera universitária do Recife decisivo para firmar a sua predisposição às letras¹.

Após sua formatura no curso de Direito, Augusto dos Anjos passa a lecionar no Liceu Paraibano, momento em que solicita ao então governador João Machado licença remunerada para tentar a vida no sul do país. Tendo seu pedido negado, Augusto decide, em 1910, mudar-se para o Rio de Janeiro, no intuito de conseguir melhores condições de vida e de se aproximar do cenário literário nacional. Em sua bagagem leva os originais do “Eu” e muitos sonhos. Chegando ao Rio, torna-se professor da Escola Normal, complementando sua renda dando aulas particulares. Tempos

1 Informações biográficas extraídas do livro “As quatro vidas de Augusto dos Anjos”, de José Paulo Paes, publicado pelas Edições Pégaso, em 1957.

depois, Augusto consegue emprego de diretor no Grupo Escolar Ribeiro Junqueira, em Leopoldina, Minas Gerais, mudando-se para lá com a mulher e os dois filhos. Em 1914, o poeta vem a falecer, vítima de “moléstia aguda” (VIANA, 2001, p. 175).

A primeira edição do livro de poemas “Eu” ocorreu em 1912, todavia, a sua publicação passou quase que despercebida, deixando Augusto dos Anjos bastante decepcionado com os ares de incompreensão que rodaram por muito tempo a sua obra. A popularidade do poeta paraibano, porém, só ganhou força após a sua morte. Em 1919, a Imprensa Oficial da Paraíba publicou uma edição póstuma do livro em questão, incluindo nela “Outras Poesias”, tendo alcançado um inesperado êxito. A primeira edição publicada no Rio de Janeiro é datada de 1928 e marca o início da glória do poeta, silenciando a crítica simbolista que até então predominava no meio literário nacional (PAES, 1957).

Em 1948, com a publicação de “Apresentação da Poesia Brasileira”, de Manuel Bandeira, Augusto dos Anjos passa a figurar no templo dos grandes poetas do modernismo. A oscilação entre a rejeição e o êxito da poesia anjosiana se dá em virtude da mesma ter surgido num vácuo da história literária brasileira, no “período que medeia entre o ocaso do parnasianismo e do simbolismo, e o alvorecer de um novo século, ruidosamente anunciado pela Semana de Arte Moderna” (PAES, 1957, p. 20).

A poesia de Augusto dos Anjos ganhou popularidade entre os leitores mais leigos, principalmente, pelo fato de seus versos fugirem do banal e mostrarem o incômodo diante da realidade que a eles se apresentava. Além disso, grande parte de seus leitores constituía-se de jovens adolescentes que viam em seus versos a possibilidade de travestir o sentimento de receio diante da necessidade premente de enfrentar o mundo, através do pessimismo e da ausência de sentimentalismos.

Todavia, a grande característica da estética de Augusto dos Anjos se dá em virtude de sua modernidade. Das virtudes de sua poesia, uma das que mais se destaca é a sua percepção da vida cotidiana, especialmente, daquela que se desenvolve com o advento da modernidade. Notam-se na poesia anjosiana traços que remetem, mesmo que indiretamente, à poesia de Charles Baudelaire, uma vez que, assim como o poeta francês, cumpria bem a tarefa de desconstrução do cotidiano.

Para além da distância cultural e geográfica, o desencanto é o mesmo e se encarna em idêntica proposta estética, expressa na busca do feio e do disforme, assim como no desejo de um mundo novo – mundo esse que não surgiria do nada, mas da corrosão putrefeita do velho mundo (VIANA, 2001, p. 179).

O poeta paraibano, através de sua poesia, já conseguia expressar o desencantamento que povoava o mundo no início do século XX, tendo em vista o advento da modernidade e a possibilidade iminente de uma grande guerra mundial. É através da poesia que Augusto dos Anjos vê a possibilidade do surgimento de uma nova realidade, diferente desta, corroída e putrefata.

Todavia, percebe-se que a modernidade presente na poesia de Augusto dos Anjos também remete a uma visão barroca do mundo, o que será, portanto, objeto de análise do presente estudo a partir de então.

A modernidade Barroca de Augusto Dos Anjos

O final do século XVI é considerado por muitos historiadores e críticos de arte como sendo o período que se iniciou a época barroca ou seiscentista. No século XVII observa-se o seu desenvolvimento, com a arte religiosa da Contrarreforma se mostrando determinante para as primeiras produções consideradas barrocas.

Apesar de se fazer presente nesse período da história, não há uma delimitação precisa do momento de surgimento e desaparecimento do estilo barroco nessa época.

Renunciando-se, portanto, à ideia de uma unidade absoluta de período, de perfeita nitidez de contornos, e de delimitação inicial e final abrupta, a introdução do conceito de barroco em história literária propicia nova perspectiva de compreensão e de classificação da literatura de seiscentos. Constitui o barroco um período cujas barreiras cronológicas podem ser fixadas nas últimas décadas do século XVI e no final do século XVII. Não quer isso dizer que o período seja um bloco compacto, mas que as manifestações barrocas se podem encontrar, por todo esse tempo, em obras variadas que refletem dessarte um estado de espírito comum, em cada literatura nacional e por toda a extensão da Europa (COUTINHO, 1994, p. 30-31).

O barroco surgiu no vácuo entre o Renascimento e o Classicismo, em uma tentativa de conciliar a tradição cristã medieval com o humanismo renascentista, ou seja, o humano com o divino. Todavia, como a conciliação dessas duas ideologias não se mostrou possível, em virtude da impossibilidade de retorno aos ideais medievais, a arte barroca firmou-se mais como a expressão da crise ideológica pela qual passava o homem seiscentista e da multiplicidade de estados de espírito que povoava a humanidade, dividida entre a fé e a razão, a materialidade e a espiritualidade, os valores novos e os antigos. Assim, muito mais do que um estilo de época, o barroco pode ser considerado um estado de espírito e um ponto de vista estilístico que, inclusive, ultrapassaram os séculos XVI e XVII, reaparecendo em vários outros períodos históricos.

O barroco, considerado por Chiampi (1998) uma encruzilhada de signos e temporalidades, também se faz presente na modernidade. O vácuo entre o ocaso do simbolismo e o advento do modernismo no Brasil, por exemplo, reacendeu a chama do espírito barroco. O impasse pela manutenção dos ideais clássicos de beleza e o surgimento de vanguardas que vislumbravam uma estética inovadora, assim como os dilemas do homem moderno acerca de sua presença no mundo, foram determinantes para o retorno de uma visão barroca acerca da realidade, permitindo o reposicionamento da poesia diante da própria modernidade.

A poesia de Augusto dos Anjos é um bom exemplo de uma expressão artística barroca moderna, uma vez que traz em seus versos as angústias e os dilemas do homem moderno que se depara com o advento de uma nova realidade e a irrupção de novos valores.

O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo dilemático, dilacerado entre a consciência de um novo mundo – ontem revelado pelas grandes navegações e as idéias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contrarreforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas (*sic*) (ÁVILA, 1978, p. 16).

Enquanto muitos escritores brasileiros ainda se preocupavam em criar versos com temáticas “fúteis” e presos às formalidades clássicas, o poeta paraibano debruçava-se sobre uma produção poética inovadora, abordando os dilemas do homem do século XX, que se via em crise diante das contradições que

surgiam com o advento da modernidade, do uso excessivo da técnica e do impasse entre o divino e as descobertas da ciência. O soneto *Contrastes* é um bom exemplo para ilustrar a visão barroca da modernidade que permeava os poemas de Augusto dos Anjos:

A antítese do novo e do obsoleto,
O Amor e a Paz, o Ódio e a Carnificina,
O que o homem ama e o que o homem abomina,
Tudo convém para o homem ser completo!

O ângulo obtuso, pois, e o ângulo reto,
Uma feição humana e outra divina
São como a eximenina e a endimenina
Que servem ambas para o mesmo feto!

Eu sei tudo isto mais do que o Eclesiastes!
Por justaposição destes contrastes,
junta-se um hemisfério a outro hemisfério,

As alegrias juntam-se as tristezas,
E o carpinteiro que fabrica as mesas
Faz também os caixões do cemitério!... (ANJOS,
1994, p. 390)

Primeiramente, o poema chama a atenção por ser construído em forma de soneto, estrutura comum à lírica clássica. Todavia, percebe-se que a disposição dos versos contrasta com o seu conteúdo, com as imagens edificadas através de sua leitura e seus sons e com a pontuação utilizada pelo poeta. O uso de termos considerados até então feios e deselegantes, como: *feto*, *caixões* e *cemitério*, passam a figurar nos poemas anjosianos de maneira a desconstruir criticamente a ideia clássica de beleza e a demonstrar através disso, o conflito entre o antigo e o novo. A utilização de exclamações e de reticências no final de alguns versos

do poema também demonstram as inovações formais propostas pela lírica de Augusto dos Anjos.

A antítese do novo e do obsoleto, é assim que o poeta inicia o poema em questão, remetendo a ideia de conflito entre o velho e novo, o que já passou e o que agora é, o clássico e o moderno, o humano e o divino. Nos versos seguintes da primeira estrofe, Augusto dos Anjos traz novas antíteses com *O Amor e a Paz, o Ódio e a Carnificina, / O que o homem ama e o que o homem abomina*, arrematando a ideia de sentimentos e situações opostas que se completam, para assim *o homem ser completo!*

A ideia de completude humana está ligada ao monismo, a qual o poeta conheceu ainda na Paraíba, tendo se aprofundado nessa filosofia no Recife, onde Tobias Barreto ainda exercia grande influência. Para Augusto, diferentemente de outros jovens, o monismo não foi apenas moda, mas uma ideologia de escolha, ajustada às singularidades do seu temperamento (PAES, 1957). Segundo o monismo, que teve como precursor Ernest Haeckel, a ciência e a religião estão estreitamente vinculadas e Deus é o universo, se fazendo presente em todas as coisas.

A relação entre o homem e o divino, portanto, é tema recorrente na poesia anjosiana. O advento da modernidade e da técnica coloca o homem num dilema constante acerca de seu papel no mundo e de sua relação com Deus. *O ângulo obtuso, pois, e o ângulo reto, / Uma feição humana e outra divina*, retrata o conflito humano de se ver nessa fronteira entre o novo e o antigo. No verso *a eximenina e a endimenina / Que servem ambas para o mesmo feto!* Augusto dos Anjos brinca com a relação entre a natureza e o homem, seu corpo, sua matéria, tensão que também surge com frequência em sua poesia.

Segundo a visão barroca da existência, em cuja base está a consciência do *pecado original*, o homem arrasta a natureza em sua queda e disso é

que decorre a inconciliável dualidade corpo *versus* alma. Correspondendo ao domínio do natural e do decaído, o corpo não pode mais representar um ideal de harmonia e beleza. E a essência, que na visão clássica estava contida nele, corpo, perde o seu correspondente sensível e vai aspirar ao desmedido, ao excessivo. Nessa estética do desmedido e do excessivo é que consiste a arte barroca. O excesso decorre do sentimento de desacordo, de diferença, cuja matriz é a nossa primeira transgressão (VIANA, 2001, p. 190).

A terceira estrofe do soneto vem corroborar a visão barroca de Augusto dos Anjos acerca da modernidade, no momento em que menciona o Eclesiastes, livro do Antigo Testamento bíblico que aborda a relação entre espiritualidade e matéria, entre corpo e alma, exaltando a *justaposição destes contrastes*. Na estrofe final, o autor articula novamente o seu poema com antíteses, *As alegrias juntam-se as tristezas* e ressalta a ferocidade natural da vida, ao remeter à morte, aos *caixões do cemitério!...*, e sua relação com o cotidiano e com a materialidade da vida moderna.

O poema *Soneto* também surge como um bom exemplo para ilustrar a visão barroca de Augusto dos Anjos acerca da modernidade e do homem moderno. Apesar de estar disposto na forma de um soneto, como o próprio título remete, o poema em questão não segue os requisitos da ordem e da harmonia comuns à lírica clássica, expressando, outrossim, os impasses do homem que se encontra diante de um mundo novo, cercado pela modernização e pela divisão de classes.

(Lendo o “Poema de Maio”)

Na rua em funeral ei-la que passa,
A romaria eterna dos aflitos,
A procissão dos tristes, dos proscritos,
Dos romeiros saudosos da desgraça.

E na choça a lamúria que traspassa
O coração, além, ânsias e gritos
De mães que arquejam sobre os probrezitos
Filhos que a Fome derrubou na praça.

Entre todos, porém, lânguida e bela,
Da juventude a virginal capela
A lhe cingir de luz a fronte baça,

Vai Corina mendiga e esfarrapada,
A alma saudosa pelo amor vibrada,
- A Stella Matutina da Desgraça! (ANJOS, 1994, p. 396).

Dialogando com o poeta José Rodrigues de Carvalho, autor do livro intitulado *Poema de Maio*, e mencionando o poema *Corina*², expressão de um romantismo campesino e ingênuo³, o poeta novamente faz uma crítica aos ideais de beleza e perfeição clássicos. Ao invés de corroborar a beleza e a delicadeza expressas por Rodrigues de Carvalho em seu poema, o poeta Augusto dos Anjos traz estrofes que constroem imagens desprovidas de harmonia e que espelham a nova realidade pela qual se depara o homem moderno. A graciosidade de Corina é substituída pela imagem da *romaria eterna dos aflitos*, e *De mães que arquejam sobre os probrezitos/ Filhos que a Fome derrubou na praça*. Nessa passagem do poema, percebe-se a expressão das novas angústias

2 Corina é a flor da ternura,/ De neve e leite, tão pura! [...] Espelho em que Deus se vê [...] Seu corpo brando e mimoso/ Tem o todo melindroso/ De uma flor de muçambê./ Seus olhos [...] têm uma história/ De tão sagrada memória./ Que não há quem bem relate-a [...] Numa açucena embutidos/ São dois astros foragidos/ De uma extinta via-láctea./ Seu cabelo de serrana/ É feito de filigrana/ Que a noite no espaço veste [...] De tanta flor que ela prende/ A cabeleira recende/ O cheiro da mata agreste./ Pela polpa de seu lábio/ É que Deus – o eterno sábio-/ Abre o lábio da romã [...] Se Corina não sorrisse/ Que flor havia que abrisse/ O cálix pela manhã?

3 Informações extraídas do livro: AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*. Fortaleza: Publicação da Academia Cearense de Letras, 1976.

que assolam a humanidade, como é o caso da Fome. Nas duas últimas estrofes do soneto, o autor de *Eu* retoma o conflito entre o humano e o divino, ao conduzir a imagem da personagem Corina das virginais capelas à Stella Matutina, ordem hermética dedicada ao ocultismo.

Considerações finais

A poesia de Augusto dos Anjos é um celeiro de importantes reflexões acerca da modernidade. A sua visão da realidade e do homem moderno, todavia, reveste-se de um espírito barroco, que ressurge diante do vácuo existente no período histórico-literário entre o ocaso do simbolismo e a afirmação dos ideais do modernismo, ou seja, a poesia barroco-modernista do poeta paraibano veio à tona em uma encruzilhada de temporalidades.

As inovações estético-estilísticas observadas nos poemas de Augusto dos Anjos constituem valiosas ferramentas utilizadas pelo poeta para expressar a dimensão conflituosa do novo mundo que surge com o advento da modernidade. É através da desconstrução da harmonia e da ordem pregadas pelos ideais clássicos, portanto, que o autor de *Eu* consegue construir a imagem da crise pela qual passa o homem moderno diante do desmoronamento das antigas formas e de antigos valores.

A poética de Augusto dos Anjos, dessa forma, pode ser considerada como o palco do encontro conflituoso, mas também antiteticamente harmonioso, entre o velho e o novo, o humano e o divino, a alma e o corpo, a ciência e a religião. É nítida a intenção do poeta em inquietar seus leitores com reflexões acerca das angústias e contradições humanas, fazendo-os perceber, inclusive, que as mesmas fazem parte da natureza humana.

Referências

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*: volume único. (Org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ÁVILA, Affonso. O Barroco e uma linha de tradição criativa. In: ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1978.

AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*. Fortaleza: Publicação da Academia Cearense de Letras, 1976.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *do Barroco*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Tempo Brasileiro, 1994.

PAES, José Paulo. *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Pégaso, 1957.

VIANA, Chico. Augusto dos Anjos: Eu. In: COSTA SOBRINHO, Pedro Vicente (Org.). *Vozes do Nordeste*. Natal: EDUFRN, 2001.

NOTAS SOBRE O BARROCO EM JULIO CORTÁZAR

Valdenides Cabral de Araújo Dias(UFRN)

Lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas o musicales. [...] Existe un espíritu barroco, [...] un eterno retorno del barroquismo a través de los tiempos en las manifestaciones del arte (CARPENTIER, 1984, p. 109).

A texturologia cortazariana¹

Pegando emprestado um termo de *Un tal Lucas* (CORTÁZAR, 2002)², “texturologia”, partimos para um ponto da obra de Cortázar que supomos ter sido o desencadeador e (a)firmador de sua primeira revolução: a linguagem e sua disposição dentro do texto ficcional. Em seguida, recolhemos o novelo de lã deixado por Irene dentro da “Casa Tomada”, que integra o livro de contos, *Bestiário* (1971) para entendermos os procedimentos dessa escrita-textura, onde o autor tece, trama, dispõe as partes de um todo sem se prender às fórmulas já cristalizadas pela língua e

1 Texto publicado nos Anais do PG Letras 30 Anos: O caminho se faz caminhando. Recife: Editora Universitária, 2006. p. 370-379, modificado para este evento.

2 O livro integra o volume 2, *Cuentos Completos* e será referenciado dentro do texto pelas iniciais *UTL*. Os demais contos aqui analisados também compõem o referido volume.

pelos padrões exigidos pela literatura vigente, sem se preocupar com a linearidade formal, temporal ou espacial. Racionalmente ele penetra o sentido das palavras para criar uma nova textura, ou seja, trava uma luta não linear com o texto para mostrar uma forma de expressar a desordem do real e, dentro deste real, a desordem do ser humano. Cortázar (2002, p. 308) afirma em *Un tal Lucas*:

No se conocen limites a la imaginación
como no sean los del verbo;
Lenguaje y invención son enemigos fraternales
y de esa lucha nace la literatura,
el dialéctico encuentro de musa con escriba, lo inde-
cible buscando su palabra,
la palabra negándose a decirlo
hasta que le torcemos el pescuezo
y el escriba y la musa se concilian
en ese raro instante que más tarde
llamaremos Vallejo o Maiakovski.

Como a ópera wagneriana, Cortázar entrama no seu texto os mais diversos gêneros e temas. O verbo para ele só conhece os limites da imaginação. A tessitura³ textual que se vai conformando ao longo da narrativa cortazariana dá-se mais no plano semântico e é por esse plano que seguiremos, se quisermos sair do labirinto ao qual nos impõe. Daí a imprescindibilidade do re-conhecimento contextual para melhor inteirar-se do seu sentido. Os limites da imaginação desse autor que escreveu de modo “trans” ultrapassam as noções que temos sobre a construção do texto ficcional tomado no seu sentido tradicional. Sua construção textual abarca um ponto onde a criatividade ficcional se mescla com dados de outros tempos literários, outras literaturas,

3 Tomo aqui emprestado, da Música, o termo tessitura, voltando-o para a articulação escritural e suas modulações realizadas a partir das personagens.

de outros escritores, formando uma espécie literatura de preferências, ou de influências. Assim ele cita Vallejo e Maiakovski como exemplos máximos de casamento dialético entre a palavra e a criação literária. Sobre o ato criador do primeiro, Mariátegui (1996) afirma que

Vallejo además no es sino en parte simbolista. Se encuentra en su poesía – sobre todo de la primera manera – elementos de simbolismo, tal como se encuentra elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. El valor sustantivo de Vallejo es el de creador. Su técnica está en continua elaboración. El procedimiento, en su arte, corresponde a un estado de ánimo (MARIÁTEGUI, 1996, p. 52).

Do segundo, sabemos que Maiakovski foi um dos principais integrantes do movimento futurista russo, distinguindo-se como o mais ousado renovador da poesia russa no século XX. Dele, Haroldo de Campos (1982) nos diz que

é o maior poeta russo moderno, aquele que mais completamente expressou, nas décadas em torno da Revolução de Outubro, os novos e contraditórios conteúdos do tempo e as novas formas que estes demandavam. Maiakovski deixa descortinar em sua poesia um roteiro coerente, dos primeiros poemas, nitidamente de pesquisa, aos últimos, de largo hausto, mas sempre marcados pela invenção. “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, era o seu lema, e nesse sentido Maiakovski é um dos raros poetas que conseguiram realizar poesia participante sem abdicar do espírito criativo (CAMPOS, 1982, p. 36).

Dos dois poetas, o gosto de Cortázar pela renovação do fazer literário, pelas ideias que tiveram sobre revolução e pela

revolução que empreenderam ambos desde a temática à própria forma literária, herdou o espírito revolucionário. De Maiakovski, herdou a síntese da poesia que transformou em economia nos contos. Assim ele se expressa em um poema:

Eu/à poesia/só permito uma forma:/concisão,
precisão das fórmulas/matemáticas./Às parlen-
gas poéticas estou acostumado,/eu ainda falo ver-
sos e não fatos./Porém/se eu falo/"A"/Este "a"/é
uma trombeta-alarma para a Humanidade./Se eu
falo/"B"/é uma nova bomba na batalha do homem
(MAIAKOVSKI, 1982, p. 13).

De Vallejo a herança da piedade humana e a responsabilidade pela dor do homem e todo inconformismo com a situação humana:

I, desgraciadamente, /el dolor crece en el mundo
a cada rato, /crece a treinta/minutos por segundo,
paso a paso, /y la naturaleza del dolor, es el dolor
dos veces/y la condición del martirio, carnívora
voraz, /es el dolor dos veces/y la función de la yerba
purísima, el dolor/dos veces/y el bien de ser, doler-
nos doblemente (VALLEJO, 1974, p. 39).

O fazer literário cortazariano tem, em sua trajetória, um aspecto duplo: um, lúdico; outro, poético, um trágico; outro, cômico; um negativo, outro positivo. Ambos produzem nele uma zona de incertezas, de incompletudes e tensões, mas também de profunda reflexão que culminam com a construção de sentido do escritor moderno, sempre em busca de inovações e rupturas. A fragmentação, a superposição de falas e textos, essa incompletude de estratégia narrativa comporta o que poderíamos chamar de fluxo de consciência em muitos casos e, noutros, de uma escrita cinematográfica, onde as idéias surgem em flashback. O que ocorre é uma multiplicação de práticas narrativas que se

oferecem ao leitor como opções de jogo a serem compartilhadas com o autor.

A escrita cortazariana da década de setenta e início da década de oitenta privilegiou um tema, o do comprometimento político-ideológico que se sobrepõe aos demais, comuns à sua produção anterior, fazendo com que esta ganhe uma nova dimensão dentro do quadro geral de sua obra. Mesmo sendo uma escritura fragmentada, Cortázar mantém uma autocrítica que corre paralela, nas entrelinhas do texto literário, revelando uma necessidade não explícita de construir um pensamento crítico sem intenções doutrinárias, porém exigindo a participação direta do leitor na decifração das regras de um jogo lançado, sabido, mas nunca resolvido. Seus personagens, ficcionais ou reais, sobretudo humanos submetem-se a esse jogo e se deixam levar quase sempre pela situação, sem, no entanto, tomarem posicionamento algum.

Cortázar desfaz e refaz a sua narrativa, produz com ela novas possibilidades de apresentação da palavra como signo que extrapola o puramente verbal para encarnar os dizeres sócio-políticos atados aos literários numa valorização equivalente. Verbo e imagem conjugados numa sintaxe inusitada, onde não importa a disposição dos termos, mas sim a significação que deles podemos extrair. E, nesse jogo de desfaz-refaz, um elemento fundamental permanece em todas as instâncias de sua obra: a cultura e o idioma argentino. Lendo Cortázar, encontramos em sua escrita o que Octavio Paz (1991, p. 116) pensa a respeito de cultura: em toda a sua obra Cortázar não fez mais que cultivar o seu povo, lavrando-o para que desse frutos.

A pretensão de proceder a uma análise da diversificada forma de escrever de Julio Cortázar nos coloca frente à atitude do leitor proustiano: para que a crítica atinja sua significação profunda e, na medida do possível, chegue mais próximo do pensamento do autor. Pela análise, tentaremos re-criar algo próximo

do que ele sentiu, fazendo que seu gesto criador se torne visível. Mas, a sua escrita fragmentada, e desse modo a história, na maior parte das vezes não nos deixa visualizar a estrutura como um todo. Melhor mesmo é tomarmos o pensamento de Wolfgang Iser (2000) e seguirmos tentando complementar, com os olhos de leitor comprometido seriamente com o texto e seus sentidos, os vácuos deixados pelo autor que se desdobra a cada narrativa nos pseudopersonagens que criou.

Cortázar conseguiu estender as fronteiras geopolíticas pela palavra literária e pelo discurso crítico a partir de Paris. Soube dizer exatamente o que queria dizer da América Latina, como ficcionista e como crítico e dos escritores que admirava. Fez que cada palavra tivesse a devida competência: a literária e a política. Investiu-a com o pensamento que considerava necessário ser repassado dentro de sua vasta visão externa de mundo latino-americano e fez dela sua performance mais ousada. Promoveu pela palavra o encontro entre homem e mundo. Mas dizer o que se pensa, muitas vezes proporciona um certo mal estar nos outros. Como artesão da palavra, não acreditamos que os procedimentos de construção que utilizou em sua obra sejam frutos de um experimentalismo puro e simples, mas resultado de um conhecimento consciente dos instrumentos utilizados. Não se trata de um simples texto novidadeiro, mas do resultado de uma vivência e suas subjetividades expostas a um público carente de uma identidade literária. Não é uma tentativa de escrever um texto literário pelo simples prazer de escrevê-lo e demonstrar que escrever diferente, mas a certeza de estar colocando-o ao leitor como opção criativa e instigante.

Um dos viés do fantástico de sua construção começa pela configuração de um homem triplo: um literato, um intelectual e um pragmático, cada um transitando livremente dentro de cada história, ora de modo lúdico, quando funcionava o primeiro, ora

de modo reflexivo, interrogador, quando funcionava o segundo e, por fim, envolto na sabedoria do homem comum, carregado com todos os seus problemas, quando entrava em ação o último. E é desse homem triplo que propõe um texto literário diferente no qual se insere para que sua verdade literária se torne mais intensa que surge o homem humanamente novo.

A texturologia cortazariana se configura como escrita resultante de um embate entre o texto literário estabelecido e o pretendido pelo autor, entre aspectos do real e do fantástico. A vontade era a de mostrar uma literatura que fugisse das fórmulas já apresentadas e que esta atingisse, pela linguagem, não vencida, mas acometida de uma nova perspectiva, várias outras realidades que as costumeiramente apresentadas. Cortázar tramava suas narrativas dispondo-as num tabuleiro onde o inferno era a linguagem estabelecida e o céu a sua renovação. Pulava a linguagem amarelinha de clichês, de frases feitas, da literatura vigente. Boxeava a linguagem numa peleja cujo vencedor seria o leitor ávido por uma literatura criativa. Do gílgico de *Rayuela* (2007) aos últimos contos, nos deparamos com uma linguagem espontânea e ambivalente, que brinca dentro da forma narrativa co(r) rompida e desordenada de apresentar uma realidade fantásticamente humana e até diríamos, humanizadora, na medida em que, trazendo o leitor à cena literária, faz que se transforme em ator social de seu texto.

À linguagem literária vigente, que considerava falsa, impõe-se-lhe uma impactante, onde a ordem é a desordem, instruções que, fugindo do estabelecido, produzem um efeito de jogo ao qual nos precipitamos ir buscar uma ordem possível, ordená-la através da análise crítica. E quando falamos da linguagem de sua literatura dita comprometida consideramo-la comprometida com o ser humano, com a sociedade em geral, cuidada no sentido de não reproduzir clichês e fugir da ideologia oficial. Pega

a contramão da história para mostrar o seu lado negativo via linguagem metaforizada, seja pela invenção de palavras ou da utilização de imagens de seu bestiário anterior, quando a preocupação era somente com o elemento literário.

Pensemos em “Lucas, sus comunicaciones” (*UTL*, 2002, p. 235). Ele não só escreve como gosta de ler, mas lê o que os outros escrevem. No entanto, ele se vê tomado de surpresa diante de algo que lê, mas não consegue entender, por se formar entre ele e o lido uma barreira, “como un vidrio sucio” e, por mais que se esforce nas releituras, acaba levantando um voo cego, como o do morcego perdido na claridade: só consegue ir à parede mais próxima, bate e cai, sem saída. E então ele se pergunta “qué demonios ha podido ocurrir en el aparentemente obvio pasaje del comunicante al comunicado” que lhe impede a compreensão do lido. No caso de seus textos, ele toma o devido cuidado para que isso não ocorra, e:

Por más enrarecido que esté el aire de su escritura, por más que algunas cosas sólo puedan venir y pasar al término de difíciles transcurso, Lucas no deja nunca de verificar si la venida es válida y si el paso se opera sin obstáculos mayores (CORTÁZAR, 2002, p. 235).

Diferentemente dos textos literários que lê, Lucas-Cortázar preocupa-se com o que escreve, com o que vai repassar ao leitor como literatura. Para Cortázar (1993, p. 195), um escritor é tratado conforme trata a linguagem e a escrita. Deste modo,

para atingir o estado da escrita que mereça ser chamada de literária não basta ter enchido resmas brancas ou azuis sem outro cuidado que a correção sintática ou, no máximo, um vago sentimento das exigências eurrítmicas da língua.

Os mecanismos discursivos com os quais nos deparamos no conto “Diário para un cuento”, do livro *Deshoras* (2002, p. 488), coloca-nos frente a um monólogo em forma de diário, seguindo mais uma vez aos padrões genérico-discursivos pretendidos por ele, isto é, nenhum padrão. O que aí se encontra é um relato-diário onde o autor-narrador, pretendendo escrever sobre Anabel, escreve circularmente sobre literatura, sobre o escrever literatura, e o faz aludindo a escritores como Bioy Casares, Poe, Onetti, Capote, Proust, Arlt, entre outros. Expedientes utilizados em outros contos como em “Manuscrito hallado en un bolsillo”⁴, do livro *Octaedro* (2002, p.65), quando se refere ao ato de escrever: “ahora que lo escribo”, ou no conto seguinte, da mesma obra, “Ahí pero dónde, como” (*Op. cit.* p. 81), quando cita Lorca e Rilke. São escritores certamente que despertaram nele algum sentido de ruptura com o estabelecido⁵. O fato de querer ser Bioy, por razões muito pessoais, e de certa forma até irônica, pelo fato de ser um escritor que, como Borges, nunca se assumiu como ser político, preferindo seguir escrevendo dentro dos padrões aceitos pela ditadura, são analisadas por Trinidad Barrera (1986, p. 157) especialmente no tocante à sua temática, bastante apreciada por ele:

Bioy es aquí algo más que una referencia a su estilo, ya que el tema de las prostitutas, de las oportunidades perdidas, de los viajeros de comercio, de las tertulias pueblerinas, del miedo de los hombres a cruzar el “foso” de su razonado discurrir frente a las

4 O título do conto assemelha-se ao do conto de Poe, “Manuscrito hallado en una Botella”. Poe é um dos autores preferidos de Cortázar, de quem traduziu todos os seus contos e a quem se referia em suas seleções de leitura.

5 Acreditamos que quando se refere, em vários contos, a pintores, cineastas, músicos, compositores, escultores, entre outros, seja por ter despertado nele esse mesmo interesse.

intuitivas mujeres, son temas todos ellos muy queridos a Bioy.

Cortázar joga nesses contos e em outros com as rupturas que fez de sua obra uma obra singular nesse aspecto. Assim, concluímos com ele que o jogo (sério) que envolve a sua escrituração desde o princípio, estende-se por toda a sua narrativa numa provocação ao leitor para o entendimento do lido. E podemos, com ele, seguir o percurso desse jogo rayuelesco que envolve, numa espiral profunda a sua narrativa, compartimentada em cada peça do jogo de montá-la.

Quando o fim é o começo no seu modo de escrever? Seguindo o jogo da amarelinha, Cortázar começa pelo inferno que é ler e entender a literatura existente, a sua feitura, a linguagem nela cristalizada. Uma literatura que ele considera ultrapassada, reiterativa dos modelos existentes. Reclama da ausência de escritores criativos e leitores sensíveis. Se ele considera que o mal dessa literatura estabelecida encontra-se no empobrecimento deliberado da expressão, então, passa à segunda casa, a da linguagem, onde na sua obra se concentra o cerne revolucionário por excelência.

A linguagem cortazariana segue a linha da surreal Patafísica de Alfred Jarry⁶, isto é, trata-se de uma linguagem espiralada e excessivamente fecunda, agregando em sua temática o fantástico, o surrealismo e o existencialismo. E essa fecundidade em sua linguagem barra a espiral inicial para se curvar às diversas entradas de um labirinto sinuoso enigmático e obscuro. Barroco, portanto. Possivelmente, por isso, a predileção pelo número oito que rege a

6 Alfred Jarry (1873-1907), poeta, dramaturgo e romancista francês. Sua obra coloca em cena de maneira insólita os mais grotescos traços humanos. É um dos inspiradores do surrealismo e do teatro do absurdo. A Patafísica criada por ele é a ciência das soluções imaginárias e tinha por objetivo explorar os campos negligenciados pela física e pela metafísica, estudando as leis que regem as exceções. Valoriza o espírito criativo e lúdico tão presente na obra de Cortázar.

quantidade de contos em alguns de seus livros e até mesmo o próprio nome de um dos livros, *Octaedro*. A Patafísica tinha como um de seus símbolos o Ouroboros, símbolo do infinito. Junto à Patafísica, há notadamente uma preferência de Cortázar pelo surrealismo como verdadeira revolução na linguagem e na arte, como se mostra explícita e magistralmente no conto “El otro Cielo”, da obra, *Todos los fuegos el fuegos* (1966). Este conto abre-se com uma epígrafe de *Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse⁷. O autor-narrador tece sua narrativa em dois tempos e dois espaços: na Paris de 1868, época em que Lautréamont publica os *Cantos* e em Buenos Aires, num período compreendido entre 1928 e 1946. Neste último ano, o narrador pensa nas eleições e fica em dúvida se votará em Perón, em Tamborini ou em branco.

Se a obra cortazariana pode ser considerada surrealista seguindo o pensamento de André Breton é mais no sentido de que percebemos que o real encontra-se perpassado pelo imaginário e pelo irracional. *Libro de Manuel* (1973), por exemplo, trata de apresentar ao leitor como se cria um homem novo, resultante de uma mudança social que se faz necessária: homem novo e, conseqüentemente, sociedade nova. E ele faz isso recorrendo ao humor negro, quando se refere à crueldade porque passa o povo da América Latina com a ditadura militar. Distancia-se um pouco do surreal quando suas preocupações se estendem ao humano em suas manifestações de humanidade. A crítica social se faz presente durante toda a preparação do manual que fará de Manuel um homem novo. Nesse livro, como em *Rayuela* (2007) e no próprio *Un tal Lucas* (2002), o autor se vale de outros expedientes dignos do surrealismo bretoniano: automatismo, associações livres, hipnoses, colagem, elementos que fazem do texto de Cortázar um remoinho voraz e veloz, não permitindo nunca que

7 Obra inspiradora do movimento surrealista francês.

cheguemos ao seu centro sem antes não sermos sorvidos pelas suas forças centrífugas.

Os caminhos aqui percorridos durante a análise do corpus escolhido mostram as interferências do Barroco, do surrealismo e do fantástico, num primeiro momento de sua obra, para fechar com um humanismo existencialista mais intenso na fase final. Será imprescindível para a compreensão de tais interferências na obra cortazariana, a “Teoria do Túnel”, subtitulada “Notas para uma Localização do Surrealismo e do Existencialismo”, escrita em 1947. Conforme Saúl Yurkievich, organizador da edição da *Obra Crítica* (1998), que contém o texto acima citado, a “Teoria do Túnel” coloca Cortázar em posição privilegiada em relação à obra que produz, posto que “enuncia o próprio programa romanesco, postula a poética que desde o princípio [...] irá reger a ficção cortazariana”. Ele situa um Cortázar muito mais voltado para o existencialismo sartreano que para o surrealismo, embora concorde que as intenções de Julio Cortázar sejam conjugar ambos. O próprio Cortázar (1998, p. 100) afirma que “o surrealismo [...] coincide com o existencialismo numa maiêutica intuitiva que o aproxima das fontes do homem”, isto é, ambos se preocupam com o ser do homem .

Do Surrealismo, pode-se encontrar, na obra de Cortázar, como um todo, uma marcação temática intensa: desde as alucinações, os sonhos, os desejos, as fantasias, até a ruptura com as formas já estabelecidas de escritura, buscando novas possibilidades de expressão, promovendo uma “hibridação genérica”, no dizer de Saúl Yurkievich, para qualificar a sua narrativa. Narrativa esta que permite ao crítico afirmar ser procedente de “uma mesma matriz [...] um texto preliminar que o explica e o justifica” (YURKIEVICH, 2004, p. 21).

Estas considerações acerca dessa ‘matriz’ permite um questionamento que se pretende resolver no decorrer da análise:

se a “Teoria do Túnel” funciona como matriz para a produção romanesca de Cortázar, a qual só alcança êxito, como Saúl afirma, quinze anos depois de seu início, com *Rayuela*, as teorizações sobre o conto, em especial no ensaio, “Alguns Aspectos do Conto”, de 1963, serviu como uma *nova matriz* para a contística produzida a partir de então, atingindo êxito com *Octaedro*, onze anos mais tarde, onde todas as considerações acerca do conto como gênero são postas em prática nos oito contos que compõem o livro.

Apesar do gosto inicial pelo maravilhoso, é o fantástico que perpassa a obra de Cortázar desde o início e esse fato ele mesmo se encarrega de afirmar, quando diz que “o sentimento do fantástico não é tão inato em mim como em outras pessoas, que conseqüentemente, não escrevem contos fantásticos. Quando criança, eu era mais sensível ao maravilhoso que ao fantástico” (CORTÁZAR, 1993, p. 176).⁸

Assinalaremos com o decorrer da análise que o fantástico vai perdendo a intensidade dentro das obras escolhidas, para dar lugar aos temas ligados ao sociopolítico. E futuramente, quando começa a tomar partido das causas da América Latina, sua sensibilidade vai de encontro ao sociopolítico-ideológico, embora o fantástico não desapareça de suas obras.

Jaime Alazraki (1994), em prólogo ao segundo volume da obra crítica do autor, mostra como se deu a relação dele com o surrealismo, o existencialismo e o fantástico: Rimbaud, Sartre e Poe formam o que poderia ser considerado como fundamentais para a sua formação como intelectual e, conseqüentemente, para o desenvolvimento de sua obra. Por sua vez, Saúl Sosnowski (2001, p. 15), considera que Cortázar soube conjugar “o legado surrealista com a aposta dos existencialistas”, sem contudo desprezar

8 “Do sentimento do fantástico”. In. *Valise de cronópio*, p. 176.

alguns aspectos que lhes são caros: o fantástico, a política, a história. Todos esses aspectos contribuindo para fazer de seu texto, o que Saúl define como “textos de batalha”, nos anos 60 e 70, bem como a crítica que empreendeu de autores latino-americanos, como forma de expressar “a heterogeneidade cultural latino-americana” lá fora.

Se para Foucault (1992, p. 109) “o limiar da linguagem está onde surge o verbo”, para Cortázar está onde este se subverte, onde as regras são quebradas para darem lugar a uma nova fórmula de linguagem literária que ele considerava válida. Negar para conseguir reconfigurar toda uma literatura que lhe parecia decadente, porém estabelecida. Uma linguagem para efeito de provocação e inovação, cujo sentido Graciela Maturo (2004) captou em seus estudos sobre *Rayuela*, mas que se aplica às demais obras que a esta se seguiram:

El proceso de revitalización del idioma que propone Cortázar no consiste en la pura distorsión gramatical o la irrupción violenta de lo alegórico. No se trata de experimentalismo lingüístico sino de la búsqueda de una lenguaje totalmente veraz, capaz de contener verdaderamente toda la realidad psicológica del hombre, sin excluir la lucidez, sin negarse a la comunicación (MATURO, 2004, p. 112).

A aventura gíglia empreendida em *Rayuela* implode a velha linguagem literária, dando lugar a uma nova e revolucionária: a que se desdobra e se matiza com a coloquialidade Argentina e se ressignifica nas falas das pseudopersonagens, de um autor implícito ou de um alter ego, como melhor aprazer à crítica. De forma que ele conseguiu em suas narrativas, mais especificamente, a partir de *Rayuela*, que as palavras foucaultianamente pudessem “se abrir e liberar o voo de todos os nomes que nelas se depositaram” (FOUCAULT, 1995, p. 118).

Lucas, em “Su arte nuevo de pronunciar conferencias” (*UTL*, p. 246), assinala: “la palabra es como una golondrina cayendo en una sopera de tapioca [...]. Que nadie finja ignorar esta presencia que tiñe de irrealidad toda comunicación, toda semántica”. E assim, em muitas outras passagens, ele vai desprezando verbalmente os limites que se impõe entre a linguagem e a invenção num jogo onde vence o autor que, pela boca de Lucas, ou de tantos outros personagens, chega ao leitor para dizer o que pensa como escritor sobre o texto que rechaça e tem a liberdade de rechaçá-lo porque

Ni siquiera soy yo quien lo dice sino que alguien me manipula y me regula e me coagula, yo diría que me toma el pelo como de yapa, bien claro está escrito: yo diría que me toma el pelo como de yapa (*UTL*, p. 286).

Ao colocar-se como personagem, a mesma preocupação de quando se coloca como ele mesmo: a sua linguagem é essencialmente voltada para a revelação do ser humano como ser de buscas e de não encontros, como ser perdido no labirinto, como ser que não aceita a situação em que se encontra, mas que se perde na hora de encontrar uma saída. Daí a sua linguagem fragmentada, as suas ideias desconexas. Nesse ponto concordamos com Arriguicci Jr. (1973, p. 80), que considera a linguagem em Cortázar como um instrumento de busca e rebelião.

Desse modo, pudemos verificar que os aspectos sociopolíticos, acrescentados à sua obra, vieram contribuir para a formação de um homem humanamente renovado e, através dele, pela sua literatura, fazer surgir o homem novo: consciente da situação em que vivia e, por esta situação, em busca de um mundo melhor e livre de todo o poder ditatorial.

Portanto, estar diante da escrita de Julio Cortázar é sobretudo arriscar-se a se perder nos labirintos armados por ele para prender o leitor. Esta leitura de sua obra produzida nas décadas de comprometimento com as causas sociopolítico-ideológicas da América Latina vem ressaltar alguns aspectos do Barroco, pensados a partir do terceiro mecanismo estudado por Severo Sarduy (1977, p. 173), para quem bastaria observar na Literatura Latino-americana recente uma certa artificialização da escrita, comprovada através substituição, proliferação e condensação, para se saber Barroca. Pela substituição temos um jogo palindrômico a significar, metaforicamente, a Ditadura Militar da América Latina; pela proliferação, podemos perceber uma cadeia de significantes a substituir, metonimicamente, tal Ditadura: pescoço, mãos, “subte”, ratos etc; pela condensação que perpassa a sua escrita vê-se o surgimento do homem novo como ser utópico, fragmentado, a princípio, pela escrita, em seguida pela constatação de fatos trágicos e, por fim, perdido por entre os labirintos existenciais, lugar de onde o autor reconhece o homem na sua plenitude de busca, como elemento fundamental para modificar o panorama de uma realidade (pré)sentida à distância.

Referências

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1999.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado* (a poética da destruição em Julio Cortázar). São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARRERA, Trinidad. Los mecanismos discursivos de Diario para un cuento. In. *Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar; Colóquio Internacional*, v. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. *Maiakovski – poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. In: *Ensayos*. Havana: Letras Cubanas, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

_____. *Cuentos completos/2*. México: Alfaguara, 2002.

_____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina 2004.

_____. *Obra crítica*, volume I. Edição de Saul Yurkiecich. Trad. de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Obra crítica*, volume II. Edição de Jaime Alazraki. Trad. de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Obra crítica*, volume III. Edição de Saul Sosnowski. Trad. de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Rayuela*. Tercera edición. Spain: Santillana Ediciones Generales, 2007.

_____. *Valise de cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ISER, Wolfgang. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Trad. e organização Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1996.

MATURO, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2004.

PAZ, Octavio. *Convergências*: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: *América latina en su literatura*. México/Paris: Siglo XXI/UNESCO, 1977, p. 167-184.

SOSNOWSKI, Saul. Julio Cortázar diante da literatura e da história. In: _____. *Obra crítica*, volume III. Edição de Saúl Sosnowski. Trad. de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

VALLEJO, César. *Poemas en prosa*. Buenos Aires: Losada, 1974.

YURKIEVICH, Saul. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Edhasa, 2004.

MATÉRIA DE POESIA: O APELO AO PÂNICO, UMA LEITURA DE MURILO MENDES

Wellington Medeiros de Araújo (UERN)

*“O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.”
 (“Poema visto por fora” – fragmento. Murilo Mendes)*

Introdução

A ênfase da procura da poesia sucede a Murilo Mendes com a descoberta e com o exercício perene da própria Poesia. É dela e com ela que a vida lhe vai compartilhando desafios, leituras e conhecimentos, estando presente na observação humana, cultural (como das artes plásticas) ou transcendental que lhe vai sendo adquirida ao passar dos anos. E é dela a força humanizadora que a tudo sustenta em uma coerente perspectiva de igualdade.

Desse modo, pode-se dizer que a lírica trilhada por Murilo Mendes não é apenas essência, mas forma que resvala na representação de uma tensão histórica: a crise da modernização periférica do Brasil no decurso do século. Essa crise, em sua poesia, vê-se organizada na imagem utópica e mediadora de um salvador, na busca de um “deus” e / ou de uma “instituição” capaz de colocar ordem e promover a justiça entre os homens e, também, de alcançar a redenção humana pela prática do amor, do sonho, enfim, pela poesia.

Nesse sentido, em que se promove uma convergência entre elementos díspares e aparentemente tão divergentes, como a intersecção entre redenção e história, entre utopia e realidade, o poeta assimila-se conciliador da ordem e da desordem, numa aventura lírica onde os opostos formam um par desarticulador do aparato racional apregoado pelo avanço desenfreado da ciência. Concórdia na discórdia funde-se, enquanto elo gerador dessa lírica, numa constituição neobarroca, em vias da modernidade. Aí, nessa poesia, acha-se depositado grande substrato de interpretação da realidade vigente com suas incoerências e ambiguidades.

Escrito sob a égide da negação à racionalização instrumental, o livro “A Poesia em Pânico”, de 1937, aqui posto como estudo, serve como figuração de uma convulsão íntima própria de contextos históricos em que as transformações são inevitáveis. É tanto que, o livro posterior, “As Metamorfoses”, mais poético e, portanto, mais lírico, mesmo em face do horror da Segunda Guerra Mundial, retoma a consciência de que fazer poesia não é apenas fazer lirismo, ou expressar lampejos soltos da subjetividade.

Assim, aparentando portar universos disformes e distintos, pois trava contato com temas múltiplos, “A Poesia em Pânico” figura o dilaceramento do homem que almeja em seu deus uma fonte de futuro, ao mesmo tempo e, que contempla a face da destruição provocada pelo homem (o pecado), dizimando qualquer possibilidade de salvação: o pânico.

Modernidade barroca visionária

Para um dos estudiosos da obra de Murilo Mendes, Mário de Andrade (2002b, p. 50, 51), escrevendo sobre “A Poesia em Pânico”, desagrada o “catolicismo de Murilo Mendes, a sua falta de... Universalidade”. Diz ainda Mário que, “Tenho certeza que este católico se deseja perfeitamente ortodoxo”. Por fim, para

provocarmos a discussão, em outro trecho assim se pronuncia o leitor da poesia de Murilo:

Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias. Não tenho intenção de insinuar seja insincero este poeta; me inquieta apenas a sua complacência com o moderno e a confusão de sentimentos.

Ora, para nós, leitores de século XXI, ou mesmo para os leitores mais avançados de quando o texto foi divulgado, o grande mérito do poeta mineiro eside justamente na “afronta” ao dado singular, ao dogma como posto. Sobre isso diz José Paulo Paes (2008, p. 136):

Não sei outro poeta católico que se tivesse empenhado com tanto poder de convencimento em enquadrar no conflituoso espaço-tempo da modernidade os dogmas intemporais da sua fé. Em Murilo, o *renouveau* católico brasileiro ganha uma radicalidade que o estrema do conservadorismo, quando não do aberto reacionarismo, dos seus corifeus. Daí ser no mínimo de estranhar tivesse escapado o verdadeiro sentido dessa radicalidade a um crítico tão perceptivo quanto Mário de Andrade.

Por esse viés, o da “radicalidade”, ou do espírito de rebeldia e do enfrentamento, particulariza-se o procedimento à frente, considerado vanguardista para os padrões da época. Diga-se de vanguarda pois, como católico que é, Murilo tangencia possibilidades que não apenas provocam o debate no seio de uma religião, como também promove a discórdia de uma ideologia cega em face de posturas dogmáticas e ortodoxas. A adesão cega às convenções não vem a ser o seu caso. Daí compreendermos que, para Mário de Andrade (2002b, p. 51), a “heresia” vinda de dentro da

própria Igreja representa um procedimento inusitado e, como diz ele:

além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição.

Antes de qualquer coisa, note-se, já pelo título, que “A Poesia em Pânico” é um livro sobre “Poesia” e, como tal, é nela que o poeta vai se ater. Pensando assim, vê-se que o poeta estabelece um ponto de partida que é a poesia e como com ela se relaciona. Não diríamos que seja um “metallivro”, ou um livro falando do próprio livro, mas, um livro que tem na sua forma o dilaceramento da constatação de que entre a poesia e a vida, as coisas parecem não oscilarem de modo harmônico, conforme se pode perceber nos versos: “Para que valho eu / Senão para permanecer teu poeta, / Para que vale o paraíso / Se não estiveres a meu lado?” (MENDES, 1994, p. 309).

Exacerbado em seu lirismo, “A Poesia em Pânico” traça uma linha que o aproxima das tendências de um mal do século romântico. Fala-se bastante em morte, em sofrimento amoroso e, principalmente, na angústia gerada em face da vida. No entanto, o poeta consegue ir além do *spleen* romântico, quando expõe a dúvida e a dor histórica do poeta moderno na tentativa em conciliar forma, subjetividade e mundo:

A edição que circula de mim pelas ruas
Foi feita sem o meu consentimento.
Existe a meu lado um duplo
Que possui um enorme poder:
Ele imprimiu esta edição da minha vida
Que todo o mundo lê e comenta.
[...]

(MENDES, 1994, p. 305).

Neste excerto do poema “Meu Duplo”, o poeta reitera a possibilidade criativa de se refazer a partir de si mesmo, seja em outrem ou em vários. O olhar lançado sobre a multiplicidade não está apenas na figuração das personagens líricas, mas está, primordialmente, na forma, na organização estética dos poemas. É um recurso vital ao poema muriliano a incorporação do múltiplo como artefato do poema. A interpenetração múltipla do espaço e do tempo, bem como a colagem de frases sem aparente nexo sintático é procedimento nodal do cubismo, de que Murilo irá fazer uso em variadas situações.

Caracterizado pela adesão à plasticidade, o “pânico”, atributo inerente ao título do livro, adjetivo a percorrer seu sentido mais geral, parece apontar para um problema de ordem subjetiva apenas. No entanto, quando recorremos a poemas outros da obra, notamos uma evidente comunicação com o coletivo, em que o “pecado” não deixa disfarçar que apenas posto no todo, é visível:

O Homem Visível

Os fantasmas renascem estátuas de metal e pedra.

Eu sou meu companheiro no deserto,

Trago o capuz de grande Inquisidor

E a matraca – minha consciência que veste os já vencidos

E deixa os que têm frio mais friorentos.

Do alto parapeito incandescente

Vomitarei o mundo posterior ao pecado.

Tragam o microfone e minha túnica branca,

Antes que amordacem os órfãos da consolação.

Atravessarei o fogo a cabeleira de Berenice a muralha do tempo

Dita a palavra essencial

Amanhecerei árvore

(MENDES, 1994, p. 288-289).

Por isso, mais do que um problema ontológico, o livro da segunda metade dos anos de 1930 dá forma e sentido às ambiguidades encerradas por essa época, em momento de tomadas de posição e de acirramento de ânimos no plano da intelectualidade e da vida cultural.

Por ser católico e estar ao lado das forças da hegemonia vigente, Murilo humaniza o sagrado, traduzindo-o em corrosão do caráter, lançando-o ao campo profano das realizações sexuais, como se pode depreender deste belo “Igreja Mulher”:

A igreja toda em curvas avança para mim,
Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
Com um braço me indica o seio e o paraíso,
Com outro braço me convoca para o inferno.
Ela segura o Livro, ordena e fala:
Suas palavras são chicotadas para mim, rebelde.
Minha preguiça é maior que toda a caridade.
Ela ameaça me vomitar de sua boca,
Respira incenso pelas narinas.
Sete gládios sete pecados mortais traspassam seu
coração.
Arranca do coração os sete gládios
E me envolve cantando a queixa que vem do Eterno,
Auxiliada pela voz do órgão, dos sinos e pelo coro
dos [desconsolados].
Ela me insinua a história de algumas suas grandes
filhas
Impuras antes de subirem para os altares.
Aponta-me a mãe de seu Criador, Musa das musas,
Acusando-me porque exaltei acima dela a mutável
Berenice.
A igreja toda em curvas
Quer me incendiar com o fogo dos candelabros.
Não posso sair da igreja nem lutar com ela
Que um dia me absorverá
Na sua ternura totalitária e cruel
(MENDES, 1994, p. 303).

Humanizada e erotizada (“toda em curvas”, “Enlaçando-me com ternura”, “me indica o seio”), a Igreja busca, a todo custo, no coração profano de seus membros e seguidores, trazer-lhes para perto, numa atitude sutil, mas envergada de ação “totalitária e cruel”. O que pode parecer de imediato aos olhos do dogma como heresia, dá à instituição Igreja ares de humanização, revelando-a como parte do humano, tornando-lhe perceptíveis os defeitos e qualidades. No entanto, a imagem humanizadora da Igreja pelo poeta não condiz com os postulados e as engrenagens políticas e religiosas propostas na / pela época.

Pensando um pouco por esse ângulo, volta-se à discussão dos encadeamentos históricos para saber que, atrelada ao Estado, a Igreja, através de vários órgãos e associações¹, criava fortes vínculos sociais de onde podia exercer com mais eficiência sua autoridade:

[...] é importante considerar que o regime Vargas saberia buscar e incentivar no imaginário coletivo o suporte para sua legitimação e, para isso, estabeleceria alianças com diversos setores da sociedade, inclusive com a Igreja Católica – a qual já buscava uma maior aproximação com o Estado, segundo as diretivas do próprio Vaticano. Assim, o ‘reordenamento social nos anos 30 fez-se inspirado no corporativismo. Nesse projeto, Estado e Igreja prestavam-se mútuo auxílio. Mesmo num período em que o Estado passava por processo de laicização, ele lançou mão de recursos religiosos, sacralizou o político, em busca de sua legitimidade’ (RODRIGUES, 2005, p. 139).

1 Como, por exemplo, o Centro Dom Vital e a revista “A Ordem”, tendo Alceu Amoroso Lima a sua frente.

A ortodoxia conservadora que paira sobre os ideais católicos parece não caber no lirismo de Murilo. Ou pelo menos não se adéqua aos moldes propostos pelos dogmas que professam tal fé. Murilo parece, muito mais, interessado em problematizar, liricamente, sua condição de sujeito em meio às (in) certezas que constituem sua realidade mundana e sagrada. Nessa trilha, erotiza, humaniza e blasfema com os símbolos² mais precisos de sua religião: a Igreja acusa e é autoritária.

Isto tudo, se adentrar-se com rigor sobre um olhar em que o contexto histórico propunha, soa como agressivo comportamento de um membro da Igreja, que não quer ser “rebanho”, como observado por Amoroso Lima. Daí o caráter transgressor com que, não apenas o lirismo de natureza barroca (expresso numa convulsiva expressividade dos conflitos entre eu e mundo), mas também a dimensão estética com que se apresenta o poema desse “A Poesia em Pânico” se nos coloca enquanto forma.

Sobre a forma, novamente nos deparamos com a liberdade, recurso, como se pode notar, tão defendido pelo poeta: a liberdade dos versos livres faz a aproximação entre prosa e poesia, sugerindo novos olhares sobre a instituição dos gêneros. A liberdade vocabular e a força impulsiva das imagens, muitas vezes desconectadas de um referente significante (“A igreja toda em curvas / Quer me incendiar com o fogo dos candelabros”), geram no poema de Murilo uma inusitada maneira de dizer e se pronunciar que o remetem sempre à força das imagens surrealistas.

Movimento intrínseco à modernidade, pois traz à baila o comportamento do sujeito não apenas como *flanêur*, mas também

2 Desfazendo, inclusive, com categorias fenomenológicas como a caracterização entre o “sim-bólico” e o “dia-bólico” na construção da realidade (se pensadas como categorias estanques e diversas), conforme prescrito por Leonardo Boff (1998), ao se propor estudar a relação entre o sagrado e o profano no século XX.

como “*derivante*”³, o surrealismo valoriza a imaginação e eleva o pensamento em toda sua organização (ou desorganização) e complexidade ao plano primeiro da obra de arte ou do texto literário. Desse modo, a automação psíquica, o automatismo verbal, a prevalência de imagens oníricas sobre imagens materiais e, antes de tudo, a tentativa de ordenação do caos dão organicidade a esse procedimento da escrita. O surrealismo deve ser abordado aqui não apenas para dizer de um dos princípios basilares da escrita em Murilo Mendes, mas antes de tudo, para enfatizar, em face de conturbado contexto histórico-cultural, a modernidade ambígua com que o poeta se inscreve na cena nacional.

Mesmo sabendo-se que em Murilo a gênese de sua criação não recai única e exclusivamente no plano do inconsciente humano, uma vez que a religião traz o sobrenatural como herança e depósito, o processo de construção mental e intelectual na poética do autor “modernista” passa pelos mesmos crivos de construção do material linguístico inerente ao ato do fazer literário. Inconsciente e consciente perfazem o labor de uma lírica que profunda, adentra a crise espiritual e material de uma sociedade que se faz presente enquanto representação no texto literário.

Por isso, ao desfazer dos paradigmas, os planos sagrado e profano, natureza e sociedade, futuro e passado, vigília e sonho, entre outros, coabitam o espaço do poema lírico de Murilo. Procura-se, desse modo, nesse poema, não uma síntese imediata, mas uma síntese utópica que, mesmo não sendo revolucionária em sentido político pleno, chega a ser revolucionária como inspiração e missão. Fazendo uso das palavras de Antonio Candido (2004, p. 219) acerca da obra de Hélio Pellegrino, para quem a obra está voltada mais para Murilo Mendes do que para Drummond, diz: “Cristão, por ser revolucionário. Revolucionário, por ser

3 Para usar a designação de Michael Löwy, a partir de Max Weber ao propor a crítica à razão instrumental (*Zweckrationalität*) (LÖWY, 2002).

cristão” e, mais a frente: “À maneira de Murilo Mendes, ele se afirma através do choque e dos contrários”.

E é nesse sentido que se pode endossar a correlação entre barroco e modernidade na obra do poeta, na constatação da ordem e da desordem, do caos e da simplicidade, ao procurar contestar a racionalidade posta, tanto nos planos de uma política conservadora, como de uma religião contundentemente dogmática. Poderíamos afirmar que a modernidade visionária de sua poesia vem apenas através não da busca pela religião, mas como já foi dito, também por uma “iluminação profana”, como diz Benjamin (1994, p. 23):

[...] a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas (Mas com grandes riscos: e a propedêutica da religião é a mais rigorosa).

Afinal, é justamente na conciliação entre os valores da ordem moral vigente e sua crise que o poeta afirma sua lírica, sua atualidade contestatória de uma sociedade dominada por um sistema que se articula na alienação e omissão de seus intentos, o autoritarismo e a negação à liberdade. Ao negar a racionalidade e o desencanto gerado por ela em sua camada da subjetividade, o poeta faz a crítica contra a sistemática de seu tempo. E, absorvido pela volúpia que o dogma instaura, vê-se entregue aos braços dessa mulher-igreja numa lascívia aparentemente reconfortante: “Não posso sair da igreja nem lutar com ela / Que um dia me absorverá / Na sua ternura totalitária e cruel.” A blasfêmia que daí resulta, atitude desafiadora perante a fé, ostensiva e violenta diante do dogma, reitera-se como negação / adesão do princípio

cristão, muito mais examinando as possibilidades de construção da própria igreja, do que de afronta ao deus que lhe serve de guia.

Assim, Vejamos estas passagens de outros poemas presentes em “A Poesia em Pânico”: “Fogo, fogo do inferno: melhor que o céu.” (MENDES, 1994, p. 285)⁴, “Maldito das leis inocentes do mundo / Não reconheço a paternidade divina.” (p. 286), “Hóstias puras, / Inutilmente vos ergueis sobre mim.” (p. 286), “Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça: / Pertencemos à numerosa comunidade do desespero / Que existirá até a consumação do mundo.” (p. 287), “Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos / Em toda parte, até nos altares.” (p. 296) etc.

Nas passagens referidas, nota-se, concomitantemente, uma atitude de rebeldia e uma adesão última a sublinhar o desespero lírico que atravessa o eu. Enquanto o desejo recai em si mesmo, como atitude material, carnal, princípio de prazer, rejeita ao mesmo tempo, hostilizando os símbolos e princípios que norteiam sua vivência religiosa, princípio da realidade. O desejo sexual, principalmente, atravessa a realidade do poeta que, perante o dogma e os preceitos morais da sociedade, prefere refugiar-se numa atitude de pânico. Pode-se destacar, nesse caso, o “pânico” reinante como atitude primordial a atravessar todos os poemas do livro. Sobre o pânico nos poemas do livro, afirma Laís Corrêa de Araújo (2000, p. 86):

Pânico – estado de veemência e abismação existencial perante o “Amor, palavra que funda e que consume os seres. Fogo, fogo do inferno! Melhor que o céu”. Pânico – estado de veemência metafísica perante a vida, seu absurdo e enigma, sua infinitude de tempo e espaço – dimensões irreveladas desse

4 Para as citações nos demais versos utilizaremos apenas o número da página, por pertencerem todos ao mesmo volume, indicado na primeira nota.

universo-esfinge que se propõe à “numerosa comunidade do desespero”, a dos lúcidos poetas.

Na supressão dos desejos carnavais, o eu introjeta toda uma série de problemas calcados no subconsciente, promovendo-se como figura reprimida em face de uma sociedade autoritária. O pânico ou desespero daí decorrente torna-se a marca mais evidente da rotação monótona da sociedade burguesa que, se não oprime nas relações de trabalho, oprime nas relações intrínsecas ao desenvolvimento do sujeito em suas conjecturas existenciais. De qualquer modo, ao atingir-se por meio da linguagem barroca e da procura por imagens ousadas do campo sexual e onírico, o poeta vai se desvencilhando das correntes que o aprisionam nesta “gaiola de aço”⁵.

Formas da ambiguidade

Ambígua em sua própria estruturação semântica e sintática, o que mostra a coerência de um projeto estético em Murilo, a poesia desse e de outros livros do autor atenta para a dúvida e a ruptura como procedimentos. Ambíguo significa tudo aquilo que pode apontar para duas direções, criando bifurcação no caminho a seguir. Em Murilo, sua lírica torna-se ambígua, pois ao gerar a dúvida remete seu lirismo a um conflito de natureza moral e ideológica, dando a essa configuração a marca do universal.

Ao mesmo tempo o que pareceria uma fé cega⁶, torna-se poderoso instrumento linguístico e retórico do que no barroco

5 Outra expressão usada por Michael Löwy (2002) a partir de Max Weber.

6 Como na “catequese” a que submete o amigo Lúcio Cardoso em cartas e bilhetes, registrados por Júlio Castañon Guimarães (1996, p. 14), explicitada nesse trecho: “Em bilhete postal datado de Juiz de Fora, 22 de fevereiro de 1939, Murilo fazia este breve comentário, que deixa desperta a imaginação quanto à outra parte da troca de cartas: ‘Se Deus põe tantos tropeços no seu caminho, é sinal que você foi chamado para ser dos seus eleitos. Viva e sofra com o Cristo. Não há outra solução.’”

denominavam conceptismo, ou seja, jogos de palavras envoltos “em agudezas e torneios de engenho” (BOSI, 1995, p. 35). Na busca de seu próprio caminho, o poeta exerce suas possibilidades de mudança e de absorção dos conflitos inerentes à época, como se estivesse em uma encruzilhada. Pois, não apenas o exercício da fé cristã lhe subjaz, mas um acentuado erotismo e uma simbiose inóspita com o outro. Assim, vejamos este “O Amante Invisível” (MENDES, 1994, p. 304):

Quero suprimir o tempo e o espaço
A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser,
Quero que Deus aniquile minha forma atual e me
faça voltar a ti,
Quero circular no teu corpo com a velocidade da
hóstia,
Quero penetrar nas tuas entranhas
A fim de ter um conhecimento de ti que nem tu
mesma possuis,
Quero navegar nas tuas artérias e confabular com teu
sangue,
Quero levantar tua pálpebra e espiar tua pupila
quando acordares,
Quero baixar a nuvem para que teu sono seja calmo,
Quero ser expelido pela tua saliva,
Quero me estorcer nos teus braços
Quando os fundamentos da terra se abalarem nos
teus pesadelos,
Quero escrever a biografia de todos os átomos do teu
corpo,
Quero combinar os sons
Para que a música da maior ternura embale teus
ouvidos,
Quero mandar teu nome nas flechas do vento
Para que outros povos te conheçam do outro lado
do mar,
Quero forçar teu pensamento a pensar em mim,

Quero desenhar diante de teus olhos
O Alfa e o Ômega nos teus instantes de dúvida,
Quero subir em ramagem pelas tuas pernas,
Quero me enrolar em serpente no teu pescoço,
Quero ser acariciado em pedra pelas tuas mãos
Quero me dissolver em perfume nas tuas narinas,
Quero me transformar em ti.

Na forma do desejo, reiterado pela repetição do verbo “querer”, a lírica atinge não apenas o mais profundo de si mesma, a revelação secreta que nutre o eu e seu latente mal-estar, mas também expõe as nuances que o configuram no quadro fantasmagórico da modernidade. Alvo do desejo daquele que se pronuncia, o outro é motivo da insatisfação do eu por não estar em comunhão íntima com ele. Apenas apontada como “ser” e do sexo feminino, este outro possui profundidade moral e atrai com sua natureza ímpar o poeta em desespero. Próximo das características românticas, como o amor exacerbado por uma figura anônima, o poema “O Amante Invisível” fala, em sua superfície, da infrutífera atitude do amor. Diz-se “infrutífera”, pois fadada à dor, ao desespero, ao pânico.

É ele, o sofrimento amoroso, aliás, o elo que tangencia os caminhos entre o eu e o dogma, entre o princípio de uma realidade temporal e espacial (que se quer abolir: “Quero suprimir o tempo e o espaço”) e um princípio material, que se exila das manifestações subjetivas da ordem do desejo. Prazer e realidade aparecem tingidos por um eu enfático e insistente, que se quer perceber e fazer notar como sujeito de ação (o verbo “querer” aparece dezenove vezes, sempre em primeiro plano, do primeiro ao último verso do poema) e sujeito capaz de, mesmo na invisibilidade (“amante invisível”), fundir-se com o que deseja.

Diante de objeto tão alto e tão gravemente desejado, o poeta deixa entrever algumas das marcas aqui já mencionadas, como

esse apelo cristão a atravessar-lhe a ação e o pensar (“Quero que Deus aniquile minha forma atual e me faça voltar a ti,”), o verso surrealista enquanto procedimento estético a dar forma à impossibilidade de vivenciar o real como constructo material (“Quero baixar a nuvem para que teu sono seja calmo,”), a presença do componente grego, de índole pagã (“Quero desenhar diante de teus olhos / O Alfa e o Ômega nos teus instantes de dúvida, / Quero subir em ramagem pelas tuas pernas,”); tudo isso para chegar a um processo de interpenetração com o alvo de seu desejo.

Aliás, sobre o objeto do desejo, com contornos marcantes de natureza barroca e sensual, processa-se, num nível de leitura mais profunda, como um ser a que se quer “voltar” (“me faça voltar a ti,”). Portanto, descartando-se o plano imediato das paixões profanas e transitórias, o que se pode notar é que o eu lírico procura-se a si mesmo, num percorrer ontológico que demonstra complexos e uma insuspeita atitude de aniquilamento. Por esse viés, veja-se este “Doce Enigma” (MENDES, 1994, p. 306-307):

Doce enigma da morte,
Tu que nos livras da criatura,
Desta angústia do pecado e da carne.
Doce enigma da morte,
De ti, contigo e por ti é que eu vivo.
Julgamento, inferno e paraíso:
Sois menos necessários ao poeta.
A minha morte
É também a morte de todas as mulheres que existem
comigo,
Aquele que eu amo e não me ama,
Aqueles que eu não amo e me amam.
Morte, salário da vida.
Doce enigma da morte.

Mário de Andrade (2002b, p. 55), ainda pensando a presença católica no poeta, diz: “Creio que poucos terão assim

posto em evidência, a parte integrante do pecado dentro do Catolicismo.” Em outro instante, sobre o pecado diz que

O pecado é mesmo uma das maiores forças da religião, porque, para os católicos, ele é uma espécie de morrer. É mesmo a própria imagem da morte, pois que ambos não passam de uma transição (ANDRADE, 2002b, p. 55).

Se o tema da morte e do pecado subjaz a uma exegese mais direta do poema, o que podemos notar é que há, nesse lirismo passional, uma atração pela concórdia com o mundo material reinante e seus objetos. Através de um jogo voluptuoso de sensações (“doce enigma da morte”), o poeta deixa apreender não apenas uma força religiosa, mas certo desconforto com o mundo e o modo de nele se comportar. Daí o dilaceramento amoroso e o enlace romântico como crítica perversa a um eu que não encontra lugar no mundo em que vive. Não se trata apenas de um fragmento passional marcado por uma “ênfase no particular”, como quer Laís Corrêa de Araújo (2000, p. 86):

O eu, fulcro do discurso confessional lírico, pressupõe aqui sempre a contraparte de um outro, um ser a um só tempo objeto e sujeito sem cuja interação dialógica com o eu do poeta não lograria este a sua peculiar sintaxe de enunciação bipolar do jogo amoroso. É, ademais, esse outro o elemento que neutraliza, na mecânica do pensamento poético, a possível ascendência da ênfase do tom particular sobre o tom geral, ou seja, o elemento que elide o artificial fulgor romântico, através de uma inquietude e agitação antes centrífugas, objetivas, do que centrípetas, subjetivas.

O que se pode constatar é que, entre o conteúdo sedimentado e as ideias que atravessam o poema, há a forma. Pela forma

podemos entrever um poema em que a liberdade formal dá certo “ar” de informalidade e desenvoltura ao poeta, ao tratar de tema aparentemente constrangedor e doloroso, como é o caso da morte. Há, nessa “informalidade” de versos livres e brancos, um diálogo posto entre o “eu” e o “enigma da morte”. Não é apenas a morte como personificação que aí transita e ouve: ela é, antes de tudo, um enigma que pode ser sentido pelas sensações, é “doce”, ou seja, é agradável, é amistosa, deve ser cultuada, cultivada. Ela é o motivo de tudo: “De ti, contigo e por ti é que eu vivo.” Aproxima-se, na história literária, com os preceitos do simbolismo e suas analogias sensoriais e espirituais. Buscava-se, como em Mallarmé, conforme afirma Bosi (1995, p. 297), “atravessar o caos do mundo sensível e do eu, para atingir um absoluto de pureza que se revela, afinal, o próprio Nada”.

Considerações finais

Uma coisa é certa: a recusa ao racionalismo e suas formas de apreensão do real vigora nos versos murilianos. Por isso, em consonância com Mallarmé, de quem era admirador, propaga a rejeição às velhas retóricas e aos modelos prontos. Como bom moderno, faz uso da rapidez, das pausas em versos curtos e pontuados, e, mais do que tudo, tenta embalar, através de repetições e certa cadência ritmada (pois repetitiva), uma dissonante musicalidade.

Também, pode-se inferir do poema os temas que o atravessam, como a atração pela morte, a inaptidão do sujeito no mundo aonde vive, a angústia perante a força do dogma religioso, a certidão de que é o poeta quem vivencia o eixo temático centralizador do poema, o prazer como fonte de pecado e angústia, e a certeza final de que a morte é a certeza da vida.

Pensando na presença desses temas e nos mecanismos linguísticos que os nomeiam, podemos entrever que o “tom

particular” e o “tom geral” são intersecções de uma mesma face, a face da lírica. E que, portanto, não são estanques, nem tampouco anula uma à outra.

Quanto ao tom geral, o catolicismo em Murilo, pelo menos aquele que percorre a lírica em discussão, é um catolicismo às avessas, transgressor e não visto com bons olhos por seus contemporâneos. Se a política trilhava os rumos ou de uma direita definida, maniqueísta, subserviente ao Estado e autoritária em suas formulações teológicas; e a esquerda mantinha-se na linha de frente dos postulados comunistas, contrários ao governo Vargas e sua política de enfrentamento antiliberal, o traço lírico constitutivo à poética de Murilo Mendes desorganiza esse paradigma, buscando conciliar, dialeticamente, a ordem e a desordem, o mundo natural, de fracassos e miséria, e o mundo sobrenatural, depositário de um futuro aparentemente agregador de justiça e benevolência.

A constatação do fazer político e religioso de modo consciente é, portanto, poderoso instrumento de análise da lírica muriliana em consonância com a tomada de rumos e perspectivas que uma proposta de redenção entre fé e mudança social cogitava. A frente de seu tempo, o poeta faz germinar uma relação tensa e complexa que parece ainda tem muito a descortinar acerca do materialismo e teologia. Nesse enfrentamento das normas postas por ambos os lados da ideologia, o poeta instiga à reflexão.

Não que o poema de Murilo faça as vezes do herói baudelariano, no sentido de que a conclamação à atitude, à ação é explícita. O “herói” da modernidade na lírica de Murilo é passional. No entanto, distinto da renúncia e da tragicidade do eu, conclama o leitor a uma redenção utópica, pois materializada na abstração do tempo e do espaço, portanto, numa caminhada rumo a um eterno recomeço, como notado neste “Começo” (MENDES, 1994, p. 309-310):

Uma vasta mão me sacudirá na manhã pura.
Talvez eu nasça naquele momento,
Eu que venho morrendo desde a criação do mundo,
Eu que trago fortíssimo comigo
O pecado de nossos primeiros pais.

O espaço e o tempo
Hão de se desfazer no vestido da Grande noiva
branca.
Serei finalmente decifrado, o estrangeiro da vida
Descansará pela primeira vez no universo familiar.

Perene e a-histórico, o sujeito que exprime sua dor na expressividade deste “Começo” pede por um tempo e um espaço não que não sejam demarcados pela transitoriedade da vida. Por isso mesmo, barroco, messiânico e utópico, voltado para uma dimensão em que a tragicidade da vida moderna parece não comportar heróis ou homens que sejam capazes de transformar a realidade vivida, concreta e marcada socialmente. Daí o caráter múltiplo, centrado no paradoxo, a exigir metamorfoses que decifrem o estágio de exílio que o homem em seu tempo histórico parece comportar.

Referências

ANDRADE, M. de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.

_____. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

ARAÚJO, L. C. de. *Ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Signos, 29).

ARAÚJO, W. M. de. *A letra e o chão: um estudo da poética de Murilo Mendes em Poemas e Bumba-meu-poeta*. Natal. 2005. Dissertação

(Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOFF, L. *O despertar da Águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix / Ed. Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: 1992 (Col. Debates: crítica).

CANDIDO, A. Pastor pianista / pianista pastor. In: _____. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. São Paulo, Ática, 1985.

_____. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

GUIMARÃES, J. C. *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

LÖWY, M. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MENDES, M. *Poesia completa e prosa: organização e preparação do texto por Luciana Stegagno Picchio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (volume único).

MERQUIOR, J. G. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, M. *Poesia completa e prosa: organização e preparação do texto por Luciana Stegagno Picchio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (volume único).

MOURA, M. M. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Giordano, 1995.

PAES, J. P. O poeta/profeta da bagunça transcendente. In:_____.
Armazém Literário: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RODRIGUES, C. M. *A ordem*: uma revista de intelectuais católicos
(1934-1945). Belo Horizonte: Autentica/Fapesp, 2005.

